UC-NRLF
$B 32 671

LEIPZIGER BEITRÄGE ZUR ENGLISCHEN PHILOLOGIE
HERAUSGEGEBEN VON MAX FÖRSTER
HEFT IV

GOTIK UND RUINE

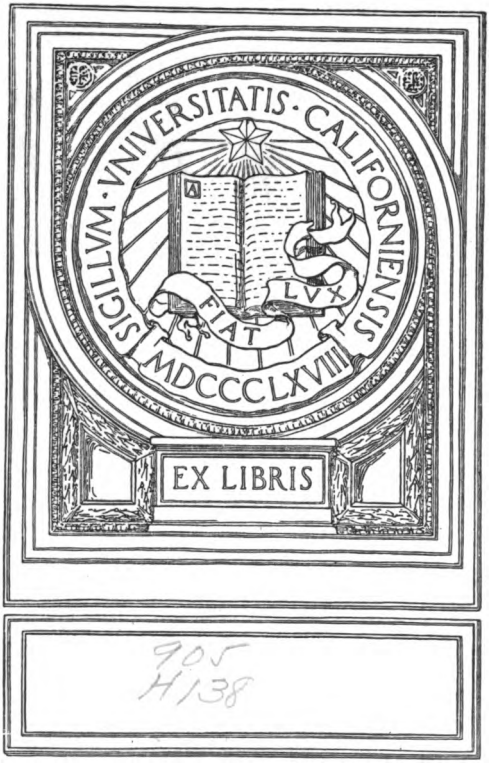
IN DER ENGLISCHEN DICHTUNG DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS

VON

DR. REINHARD HAFERKORN

LEIPZIG
VERLAG VON BERNHARD TAUCHNITZ
1924

Digitized by Google



905
H138

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

LEIPZIGER BEITRÄGE
ZUR
ENGLISCHEN PHILOLOGIE

HERAUSGEGEBEN VON
MAX FÖRSTER

HEFT IV

R. HAFERKORN, GOTIK UND RUINE IN DER ENGLISCHEN DICHTUNG DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS

LEIPZIG
VERLAG VON BERNHARD TAUCHNITZ
1924

Digitized by Google

GOTIK UND RUINE

IN DER ENGLISCHEN DICHTUNG DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS

VON

DR. REINHARD HAFERKORN

UNIV. OF CALIFORNIA

LEIPZIG
VERLAG VON BERNHARD TAUCHNITZ
1924

Digitized by Google

UNIV. OF
CALIFORNIA

Digitized by Google

HERRN PROF. DR. MED. DÖLLKEN

GEWIDMET

August 1924

896144

Digitized by Google

Digitized by Google

Inhalt.

Seite

Inhaltsverzeichnis VII
Verzeichnis der Abkürzungen VIII
Einleitung 1
1. Kap. Vorbemerkungen 3
1. Ästhetisch-psychologische Vorbemerkungen 3
2. Mittelalterliche Bauwerke in England um 1700 18
3. Die Altertumsforschung 28
2. Kap. Der Pseudoklassizismus und die Gotik 32
Der Pseudoklassizismus und die Ruine 41
Zusammenfassung 47
3. Kap. Neue Tendenzen im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts 48
1. Allgemeiner Charakter der Zeit 48
2. Spenser und Milton als literarische Vorbilder 51
3. Einzelbetrachtungen 55
4. Zusammenfassung 63
4. Kap. Das zweite Viertel des 18. Jahrhunderts 63
1. Allgemeiner Charakter der Zeit 63
2. Einzelbetrachtungen 68
3. Zusammenfassung 117
5. Kap. Die Zeit von 1750 bis 1765 120
1. Allgemeiner Charakter der Zeit 120
2. Einzelbetrachtungen 128
3. Zusammenfassung 144
6. Kap. Der Ausgang des 18. Jahrhunderts 146
1. Allgemeiner Charakter der Zeit 146
2. Einzelbetrachtungen 149
3. Zusammenfassung 179
7. Kap. Ausblick in die Romantik 182
8. Kap. Rückblick 187
Register 202

Digitized by Google

Abkürzungen.

[Häufiger zitierte Anthologien und Nachschlagewerke sind im folgenden mit einem kurzen Kennwort bezeichnet. Die übrige hauptsächlich benutzte Literatur ist an Ort und Stelle angeführt. Ausführliche Bibliographien finden sich bei Beers (s. u.).]

And.	Anderson, Robert, »The Works of the British Poets«, 14 Bde., London & Edinburgh, 1795–1807.
Beers I	Beers, H. A., »A History of English Romanticism in the Eighteenth Century«, London, 1899.
Beers II	Ders., »A History of English Romanticism in the Nineteenth Century«, New York, 1910.
Ch.	Chalmers, Alexander, »The Works of the English Poets from Chaucer to Cowper«, 21 Bde., London 1810.
C. H. E. L.	»The Cambridge History of English Literature«, 14 Bde., London, 1907ff. (bes. Bd. III, IX, X).
Courthope	Courthope, W. J., »A History of English Poetry«, 6 Bde., London, 1895ff. (bes. Bd. V).
D. N. B.	»Dictionary of National Biography«, 21 Bde. + 4 Suppl. Bde., New Edition, London, 1908.
Dodsley	»Dodsley's Collection« = »A Collection of Poems in 6 vols. by several Hands«. Publ. by Dodsley, London, 1758.
Knox	Knox, Vicesimus, »Elegant Extracts, or useful and entertaining Pieces of Poetry, Selected for the Improvement of Young Persons«, London, 1796.
Nichols	Nichols, John, »A select Collection of Poems with notes biographical and historical«, 8 Bde., London, 1780/2.
Pearch	»Pearch's Collection« = »A Collection of Poems by several Hands, intended as a supplement to Mr. Dodsley's Collection«. A new ed., 4 Bde., London, 1783.
Southey	Southey, Robert, »Specimens of the later English Poets«, 3 Bde., London, 1807.
E. M. L.	English Men of Letters, ed. by J. Morley.
Publ. Mod. Lang. Ass.	Publications of the Modern Language Association of America.

Digitized by Google

Einleitung.

Das 18. Jahrhundert ist in der Geschichte der englischen Literatur die Periode des allmählichen Überganges vom Klassizismus zur Romantik. Diese Wandlung bedeutet eine tiefgreifende Verschiebung der künstlerischen Anschauungs- und Gestaltungsformen, eine weitreichende Umbildung des literarischen Geschmacks. Gegen Ende des Jahrhunderts treffen wir demzufolge eine ganze Reihe neuartiger Motivzusammenhänge an, die in den ersten Jahrzehnten noch im Keime schlummerten. Eine der bedeutendsten Komponenten der Romantik ist anerkanntermaßen die vielgestaltige Welt des Mittelalters, die von etwa 1760 an eine großartige Auferstehung feiert. Im Mittelalter glaubte man die Ideale verwirklicht zu sehen, nach denen man sich aus der Enge der klassizistischen Konvention heraus sehnte. Der Begriff des Mittelalters ist dabei unbestimmt, romantisch verklärt. Er umfaßt die mythisch-heidnische Zeit eigenen Volkstums, die vor der eigentlich christlich-ritterlichen Periode liegt, die wir im engeren Sinne Mittelalter nennen, wie auch den späten Ausklang, den diese Zeit im Elisabethanertum gefunden hat. So sehen wir im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts die keltische und nordische Sage zu neuem Leben erwachen, die alte Volksdichtung treibt frische Blüten, Shakespeare, Spenser und Milton ziehen die Sympathien auf sich.

Eine bedeutsame Rolle spielt in dieser „Renaissance" des Mittelalters die Gotik. Alte Burgen und Klosterruinen entfalten die Fülle geheimnisvoller Schauer, begeisternder historischer Erinnerungen und sentimentaler Stimmungen, mit denen sie umhüllt sind, in Versdichtung, Roman und Drama. Parallel dazu finden wir in der Baukunst ein Wiederaufleben des gotischen Stiles und in der Gartenkunst das Bestreben, mithilfe von gotischen Ruinen starke Stimmungseffekte zu erzeugen. Beers spricht die Vermutung aus, daß vielleicht das „Gothic Revival" überhaupt die treibende Kraft in dem Wiederaufleben des Mittelalters gewesen sei.[1])

Die gotische Tradition war auch während der vergangenheitsabgewandten Epoche der Aufklärung nicht ausgestorben. Die Altertumsforscher hegten sie abseits von der großen Menge. Doch wenn wieder ein allgemeines Interesse für Gotik und Mittelalter erwachen sollte, so mußten die Dichter den Altertumsforschern die Hand reichen, es mußte sich Sachkenntnis und schöpferische Phantasie – womöglich in einer Person – vereinigen, damit ein lebendig wirkungsvolles Bild entstünde.[2]) Die mittelalterliche Baukunst hatte dabei vor allen anderen Kulturäußerungen der

[1]) Beers I. S. 231.
[2]) Ebenda, S. 187.

Digitized by Google

heimischen Vergangenheit den beträchtlichen Vorteil der mühelosen Zugänglichkeit und sinnenfälligen Wirkung.[1]) Der Weg zur mittelalterlichen Literatur war zunächst durch viele Schranken versperrt. Es bedurfte erst ausgedehnter Sprach- und Schriftstudien, ehe der Gehalt erfaßt werden konnte. Gelehrte mußten in emsiger Arbeit die Basis für ein allgemeineres Verständnis der alt- und mittelenglischen Literaturdenkmäler schaffen. Ähnlich liegen die Dinge im Bereiche der mittelalterlichen Malerei und bildenden Kunst. Auch hier mußte erst (bis zu gewissem Grade wenigstens) rein äußerlich der Zugang durch Spezialforschungen geebnet werden. Die Baudenkmäler der Vergangenheit jedoch stellen imposante Monumente dar, die sichtbar sind für alle und jeden. Er braucht nur die Augen aufzumachen, so sieht er die prächtigen Kathedralen und stolz thronenden Schlösser seiner heimatlichen Städte, er braucht nur in die Landschaft hinauszugehen, so grüßten ihn von Bergeshöhe die verfallenen Burgruinen, und zwischen den Bäumen am Flußufer lugen die Überreste zerstörter Klöster hervor.

Die gotischen Bauwerke und Ruinen sind malerische Bestandteile der heimischen Landschaft.

Es liegt infolgedessen die Frage sehr nahe, inwieweit im 18. Jahrhundert das Aufkommen des Interesses für Gotik und Mittelalter mit dem Auftauchen eines neuen Natur- und Landschaftsempfindens (einer zweiten Komponente der Romantik) verbunden ist.[2])

In der vorliegenden Arbeit wird vorwiegend unter dem obgenannten Gesichtspunkte und an der Hand eines reichen (wenn auch keineswegs vollständigen) Materials der Versuch unternommen, die Entwicklung des „Gothic Revival" und insbesondere des Ruinenmotivs im Bereiche der englischen Dichtung des 18. Jahrhunderts aufzuzeigen.

Den Ausgangspunkt der Betrachtung bildet dabei naturgemäß das Verhältnis des Pseudoklassizismus zu Gotik und Mittelalter.

Die Entwicklung des Neuen schreitet sodann in vier leicht abzugrenzenden Perioden vorwärts.

Die erste Periode umfaßt das erste Viertel des Jahrhunderts, die zweite das zweite Viertel (Thomsons »Seasons« und Dyers »Grongar Hill« – Grays »Elegy«), die dritte die Zeit der hauptsächlichen kritischen Auseinandersetzungen von 1750 bis 1765, die vierte den Rest des Jahrhunderts. Ein kurzer Ausblick in die Romantik wird zeigen, wohin die neuen Tendenzen konvergieren.

In den Einleitungskapiteln zu jeder dieser Perioden wird versucht, das Sondergebiet der Dichtung in den Rahmen der allgemeinen Ideen der Zeit zu stellen. Insbesondere werden literarische Kritik, Gartenkunst und Malerei zur Veranschaulichung des Zeitgeistes herangezogen.

---

[1]) Beers I, S. 231 ff.
[2]) Vgl. Schöffler, »Protestantismus und Literatur«, S. 96.

Digitized by Google

UNIV. OF CALIFORNIA

1. Kapitel

Vorbemerkungen.

1. Ästhetisch-psychologische Vorbemerkungen.

Die Natur prägt sich in der reichen Fülle ihrer Gestaltungen und dem bunten Wechsel ihrer Erscheinungen unaufhörlich den menschlichen Sinnen ein, und der menschlichen Seele hinwiederum wohnt der Drang inne, ihr Bild in die Dinge um sich her hineinzuschauen. Insofern liegen in dem Verhältnis, das der Mensch zu der landschaftlichen Umgebung einnimmt, in die er gestellt ist, immer ewige Werte. Das Landschaftsgefühl als solches gehört zum geistigen Urbesitz der Menschheit. Doch in den einzelnen Epochen geistiger Entwicklung hat dieser Besitz verschiedene Gestalt gewonnen je nach dem Grade des Wahrnehmungs- und Einfühlungsvermögens, das dem Durchschnittsmenschen einer Zeit eigen war. In „naturnahen" Zeiten entdeckten die Menschen die zarteren Schönheiten, die feineren Züge der Landschaft und erfüllten sie mit tiefem seelischen Gehalt. In „naturfernen" Zeiten dagegen scheinen diese feineren Kanäle des Schauens und Fühlens verstopft, und es ist nur ein Grundstock von sinnenfälligen Tatsachen und zur Hand liegenden Assoziationen vorhanden. So ist wohl stets mit dem Grünen und Sprießen der Frühlingsnatur Kindheit und Wachstum des Menschen in symbolische Beziehung gebracht worden, und mit dem herbstlichen Blätterfall Krankheit und Tod, Vergänglichkeit alles Lebendigen. Zu überzeitlichen Verbindungen dieser Art gesellt sich eine Reihe von Sinneseindrücken, die infolge ihrer Intensität sozusagen den Charakter der Dauerhaftigkeit tragen.

Zu allen Zeiten dürfte der Sinn für den ästhetischen Reiz wach gewesen sein, den der Ausblick von einem erhöhten Punkt über die Landschaft hin gewährt, sei es nun, daß das Auge zunächst Gefallen findet an den sanften Formen einer anmutig wechselvollen Parklandschaft oder schließlich das Herz sich weitet, wenn der Blick vom Gipfel eines hohen Berges aus in die unendliche Weite fliegt. Nicht in demselben Grade ist das Verständnis für perspektivische Tiefenwirkung Allgemeingut, weil ein gewisses Maß feinerer Beobachtungsgabe dafür Voraussetzung ist. Doch findet sich auch in Zeiten, wo das Auge zumeist am Naheliegenden haften bleibt, eine natürliche Freude am „Talblick", dessen Reiz, wie Ratzel ausführt, darin besteht, „daß er die Symmetrie der beiden seitlichen Gebiete durch ein ganz neues Drittes hebt, neben dem diese als etwas ganz Untergeordnetes erscheinen. Es ist der Blick in eine Welt jenseits des Vordergrundes, die heller, größer und weiter ist." [1])

[1]) Ratzel, »Über Naturschilderung«, S. 101.

Digitized by Google

Von den Einzelteilen der Landschaft steuern in erster Linie solche zu dem traditionellen Grundstock bei, die vor allen anderen „in die Augen fallen." Dazu gehören steil anstrebende Berge, einzelstehende hohe Bäume und nicht zuletzt Türme und Bauwerke überhaupt, die stets einen markanten Punkt im Landschaftsbilde darstellen. Der Grund hierfür ist nicht schwer zu finden: In Berg, Baum und Gebäude drückt sich eine starke vertikale Strebung aus, die in wirkungsvollen Kontrast tritt zu der überwiegend horizontalen Linienführung der Umgebung. Dieser Gegensatz erscheint besonders kraß bei einem spitzen Kirchturm, der über den oberen Saum eines Waldes oder die sanft gewellte Umrißlinie eines Hügels emporragt. Dazu gesellen sich ebenbürtig Kathedralen, die das Häusermeer der Stadt beherrschen, und Schlösser und Landsitze, die aus dem Grün der Baumkronen hervorlugen. Der Gegensatz von hell und dunkel kann hier wirksam verstärkend hinzutreten. Eindrucksvoll ist das Bild eines Bauwerkes, das die Horizontlinie überragt und sich als dunkle Silhouette markant gegen den hellen Himmel abhebt. Einen der stärksten optischen Eindrücke erhalten wir von der auf hohem Bergesgipfel thronenden Burg. „Der Berg ist das Fundament, auf dem uns das Bauwerk zum Anblick dargeboten wird. Er hebt es empor und läßt es als Silhouette wirken. Zugleich verbinden wir mit der Höhenlage zwei verschiedene Gruppen von Vorstellungen. . . . Die eine zeigt uns das Werk des Menschen in dieser Höhe geschützt, sicher, daher selbständig, vielleicht selbst drohend; die andere erinnert uns, wie weit es um sich her blickt, wie groß und frei sein Gesichtskreis ist."[1])

Doch nicht nur der Strebungsgegensatz von senkrecht und wagrecht hebt das Bauwerk für unser Empfinden mehr oder weniger scharf aus der Landschaft heraus. Ein innerer Kontrast wirkt in derselben Richtung.

Ein Fels mag aus seiner Umgebung noch so stark heraustreten, sodaß es scheint, als wollte er sich aus allem Zusammenhange mit ihr lösen, immer bleibt er doch ein organischer Teil der Natur, der auch die Bäume und Gräser um ihn her angehören. Seiner Materie nach entstammt auch das Bauwerk dem Schoße der Allmutter Natur. Doch hat es von Menschenhand seine Form bekommen; es stellt, wie Simmel sagt, „den sublimsten Sieg des Geistes über die Natur dar."[2]) Somit gehört es einer anderen Ordnung der Dinge an als Feld und Wiese, Baum und Strauch. Menschenwerk steht gegen Naturschöpfung.

Dieser wesenhafte Unterschied tut sich kund in einem Gegensatz der Gestaltungsprinzipien: das Bauwerk ist ein tektonisches Gebilde, seine Formen verraten in ihrer oft starren Gesetzmäßigkeit den zwecksetzenden Willen des Menschen. Die Formen der Landschaft lassen sich nur in Ausnahmefällen einem Schema einfügen, sie sind ungebunden, frei bewegt, malerisch.[3])

[1]) Ratzel, a. a. O. S. 176.
[2]) Simmel, »Die Ruine« in »Philosophische Kultur«, S. 125.
[3]) Der Gegensatz „tektonisch" – „malerisch" soll keiner subtilen kunstkritischen Analyse standhalten, sondern nur zur bequemen Auseinanderhaltung der wesentlichen Verschiedenheiten im angedeuteten Sinne dienen.

Digitized by Google

So verbindet sich denn mit dem Bauwerk aufs engste der Begriff tektonischer Schönheit, mit der Landschaft der Begriff malerischer Schönheit.

Tektonische Schönheit schreiben wir in erster Linie den Werken der „strengen" Architektur zu, wie sie sich in dem antiken Tempel und dem italienischen Renaissancepalast in typischer Ausprägung zeigt. Hier offenbart sich scharf und eindeutig der die Materie bezwingende, ordnende Sinn des Menschen. Der klare, symmetrische Aufbau, die straffe Linienführung, die nach Maß und Regel abgezirkelten Proportionen, all dies ruft den Eindruck sicherer, heiterer Ruhe und fester innerer Geschlossenheit hervor. Die Formen wirken plastisch greifbar und tragen den Akzent des Beständigen, Bleibenden, Allgemeingültigen. In der vollkommenen, harmonischen Durchbildung scheint sich das streng regelmäßige Gebäude selbst genug.

Diesen Prinzipien sind die der malerischen Schönheit gerade entgegengerichtet. „Malerisch" ist in gewissem Sinne gleichbedeutend mit „genialer Unordnung", mit Auflösung des Regelmäßigen. Anstelle des ruhigen symmetrischen Gleichgewichts tritt der drängende Gegensatz von inneren Spannungen, deren Kampf oft in wilder Bewegung aufwallt; die Umrißlinien verlieren den Charakter der Grenzsetzung; die Flächenkomplexe fließen ineinander über. Kein Einzelding führt eine Einzelexistenz, sondern fügt sich organisch in den lebendigen Zusammenhang ein, der sich dem Auge in immer wechselnden Erscheinungsformen darbietet. Wenn das Tektonische als Körperhaftes, Objektives wirkt, das nach allen Seiten umtastet werden kann, so macht das Malerische den Eindruck des Bildhaften, das nur geschaut werden kann, das nicht das Ding selbst ist, sondern nur sein Schein.[1])

In gewissem Umfange treffen wir die Elemente des Malerischen auch im Bereiche der Baukunst an. Stets wird dem Bauwerk ein bestimmter Grad von zweckvoller Gesetzmäßigkeit und klar gegliederter Gegenständlichkeit eigen sein, doch das Zusammenspiel der Einzelformen bietet jeweils genug Raum für malerische Bewegtheit. So tritt der „strengen, absoluten" Architektur die „freie" Architektur im Sinne stärkerer malerischer Wirkungsmöglichkeit gegenüber. Mit Scheffler zu reden, setzt den „Formen der Ruhe und des Glücks", die der „griechische Geist" erzeugt, der „gotische Geist" die „Formen der Unruhe und des Leidens" entgegen, die ein Maximum malerischer Effekte in sich bergen.[2]) Durch die Schöpfungen des gotischen Geistes, der im Norden seine Heimat hat, pulst ein mächtig bewegtes Leben. Im romanischen Stile nimmt es die Geste des Kolossalen an. Wohl prägt sich in den frühmittelalterlichen Kathedralen und Burgen die tektonische Gebundenheit gerade sehr eindringlich aus. Trotzdem aber verbürgt der starke Spannung erzeugende Affekt, der vor allem der Verteidigungsarchitektur in

[1]) „Malerisch" ist ein durchaus subjektiver Begriff; vgl. Wölfflin, »Kunstgeschichtliche Grundbegriffe«, S. 26.

[2]) Vgl. Scheffler, »Der Geist der Gotik«, S. 40.

„Gotisch" ist hier nicht in der Beschränkung auf die Stilperiode zu verstehen, die wir in der Kunstgeschichte „Gotik" nennen, sondern in dem weiten Sinne, wie Worringer und Scheffler das Wort gebrauchen, um eine Weltanschauung zu bezeichnen, die der klassischen polar entgegengesetzt ist. Der „griechische Geist" und der „gotische Geist" sind an keine bestimmte Zeit gebunden, sondern wirken sich als gestaltende Formkräfte durch die Geschichte des menschlichen Schaffens und Strebens hin aus.

Digitized by Google

ihrer wuchtigen Massivität und drohenden Wehrhaftigkeit eigen ist, bedeutende malerische Wirkungen. In weit höherem Maße gilt dies natürlich für die Werke des eigentlichen gotischen Stiles. Im gotischen Dome ringt ein dämonisches, himmelstürmendes Gefühl leidenschaftlich um Ausdruck. Spitzbogen, Pfeiler, Strebepfeiler, Türmchen und Türme, schlechterdings alle Formteile streben in gewaltigem Rhythmus empor und klingen zusammen in einer brausenden Symphonie. Nirgendwo lagern die Flächen breit und ruhig, sondern sind in weitgehendem Maße aufgelöst durch vertikale Gliederung und umkleidet mit einer üppigen Fülle von Schmuckformen. Darüberhin spielen Licht und Schatten in vielfacher Brechung, die Illusion einer unaufhörlichen Bewegung wirksam verstärkend. Der Gesamteindruck, den der Anblick einer gotischen Kathedrale auf den Beschauer macht, ist der des Werdenden, Ungestillten, leidenschaftlich Pathetischen. Die malerischen Wirkungen, die darin beschlossen liegen, steigern sich womöglich noch, wenn wir das Innere einer gotischen Kirche betreten. Die Geste des Zum-Himmel-Dringens findet in dem Pfeiler- und Säulenwald des hochgewölbten Schiffes einen noch grandioseren Ausdruck. Das magische Leuchten der gemalten Fenster, durch die das Tageslicht nur gedämpft hereindringt und bunte Schatten auf den Boden zeichnet, das geheimnisvolle Dämmer, das den hohen Raum erfüllt und die tausendfältigen Einzelformen zu Schemen verflüchtigt, all das Duftige, Unergründliche, Gefühlserfüllte wirkt in höchstem Grade malerisch.[1])

Gleichwohl vermag auch die stärkste Formenphantastik das tektonische Wesen des Bauwerkes nicht gänzlich zu verhüllen.

Uneingeschränkt entfaltet sich der Reichtum des Malerischen erst in der Landschaft. Hier tritt uns eine Mannigfaltigkeit von freien Naturformen entgegen, die, unbekümmert um tektonische Regeln, sich oft in herber Gegensätzlichkeit meiden, oft in sanftem Anschmiegen sich zueinander finden, in jedem Falle aber ein vielgestaltiges und doch einheitliches Ganzes bilden, das von einem lebendigen Rhythmus bewegt ist. Der Wechsel der Jahreszeiten prägt der Landschaft die Merkmale ewigen Werdens und Vergehens auf, und dauernd gestalten die kosmischen Kräfte ihre Oberfläche in kleinen, nebensächlichen Zügen um, sodaß sich dem menschlichen Auge immer neue Eindrücke bieten. Dabei empfinden wir einen Hauptreiz dieser Formen darin, daß an ihnen und mit ihnen etwas geschehen ist, ohne daß ein bestimmter Plan dafür zu entdecken wäre. An den architektonischen Gebilden schimmert jeweils stärker oder schwächer, aber doch stets der Zweck hervor, den der menschliche Wille in sie hineingelegt hat. In den Landschaftsformen hingegen wird in den seltensten Fällen eine Zwecksetzung klar ersichtlich sein. Wir sehen in ihnen nur schlechthin die Ergebnisse des

[1]) Für die Wunderwelt eines gotischen Kircheninnern gilt in vollem Umfange, was Wölfflin über den malerischen Stil von Innenräumen sagt: „Die Möglichkeiten des Tastbaren mit dem Reiz des Untastbaren zu verbinden, liegen hier am günstigsten. Hier erst kommen die Motive des Unbegrenzten und Unübersehbaren recht zur Geltung. Hier ist der eigentliche Platz für Kulissen und Durchblicke, für Lichteinfälle und Tiefendunkel. Je mehr das Licht als selbständiger Faktor in die Kompositon aufgenommen ist, umso mehr wird die Architektur eine optisch bildmäßige" (a. a. O. S. 78).

Digitized by Google

Konfliktes gegeneinander wirkender Energien; sie scheinen wie zufällig so geworden. Eine tragische Größe erreicht dieser Konflikt in den wilden Formen des Gebirges. Hier halten sich unter Auslösung starker Spannungsmomente aufbauende und niederziehende Kräfte die Wage. „Vulkanische Erhebung oder allmähliche Schichtung haben den Berg nach oben gebaut. Regen und Schnee, Verwitterung und Abfall, chemische Auflösung und die Wirkung allmählich sich eindrängender Vegetation haben den oberen Rand zersägt und ausgehöhlt, haben Teile des nach oben Gehobenen nach unten stürzen lassen und so dem Umriß seine Form gegeben." [1]) So sind die Berggestalten entstanden, deren scharfe eckige Linien sich keinem Formgesetze fügen. Doch gerade ihre Schroffheit und Zerrissenheit, das leidenschaftliche, wildbewegte Leben, das in ihnen zu pulsen scheint, bedingt ihre in hohem Maße malerische Wirkung. Sobald der Berg sich jedoch in seinen Umrissen stark an mathematisch regelmäßige Formen annähert, beispielsweise mit einer Pyramide verglichen werden kann, geht ihm von vornherein ein gut Teil malerischen Reizes ab. Das gleiche gilt von geraden Alleen und regelmäßigen Wiesen- und Feldflächen. Die Prinzipien tektonischer Schönheit spielen dann in die freie Landschaft hinüber, wie umgekehrt ja malerische Wirkungen an die tektonische Grundform des Bauwerkes sich anschließen. Die Begriffe „malerisch" und „tektonisch" sind keine starren Schemata, die sich durch ein striktes Entweder-Oder gegeneinander ausschließen. Ihre Grenzen sind vielmehr fließend, ihr Wert relativ.

Trotz der im großen Zuge durchgehenden Wesens- und Gestaltungsverschiedenheit zwischen Menschenwerk und Naturschöpfung vermag demzufolge auch das Bauwerk zum malerischen Landschaftsteil zu werden, d. h. sich unter gewissen Bedingungen organisch in die Stimmung seiner Umgebung einzufügen. Die freie Architektur wird dabei stets vor der strengen einen Vorsprung haben, das ausschlaggebende Moment ist jedoch nahezu in jedem Falle der Grad, in welchem der Lauf der Jahre an dem Bauwerk seine Spuren hinterlassen hat.

Ein Landhäuschen mit weißgetünchten Mauern, grünen Fensterläden und rotem Ziegeldach mag sich äußerst reizvoll in das saftige Maiengrün der Bäume, Büsche und Wiesen einfügen. Zieht aber die Landschaft das Herbstkleid an mit seinem eigentümlichen, verschwommenen, in viele Nüancen abgestuften Kolorit, so wird das Häuschen mit seinem grellfarbigen Gewand unter Umständen wie ein Fremdkörper empfunden. Diese Gefahr besteht für jedes neue Gebäude, dessen frische, leuchtende Farbe sich scharf von der natürlich-verwitterten Tönung des Bodens abhebt.

Jedoch unter der Einwirkung wechselnder Witterungseinflüsse, denen es viele Sommer und Winter lang ausgesetzt ist, verliert es allmählich sein ursprünglich frisches Aussehen. Seine Oberfläche wird von chemischen und mechanischen Kräften zermürbt, feine Moose und Flechten setzen sich an, und schließlich ist es von einer Art Patina überzogen, deren Farbton mit dem der Umgebung harmonisch zusammenstimmt. In diesem Prozeß verwischen sich auch die ehedem scharf ausgeprägten Gliederungslinien der

[1]) Simmel, a. a. O. S. 128.

Digitized by Google

architektonischen Formen. Umstehende Bäume verdecken Teile des Gebäudes und lösen so die strenge Symmetrie in lockere Unregelmäßigkeit. In derselben Richtung wirken die an den Mauern emporwuchernden Efeuranken. In ihrem Drang, das ganze Bauwerk wie mit einem grünen Netze einzuspinnen, sind sie gleichsam ein Symbol dafür, daß hier die Natur das aus ihrem Stoff geformte, von ihr wegstrebende Menschenwerk wieder in ihren Schoß zurückziehen möchte. Mit älteren Ansprüchen tritt sie den Rechten gegenüber, die der menschliche Geist geltend macht. Beide einigen sich in einem friedsamen Ausgleich. Das alte Gebäude ordnet sich gefällig in die umgebende Landschaft ein. Es ist, als ob es schon immer dazu gehörte.

Von einer malerischen Einheit im vollen Sinne des Wortes kann jedoch erst die Rede sein, wenn das Gebäude verfällt, wenn es zur Ruine wird. Wölfflin betrachtet vom formal-ästhetischen Standpunkte aus die Ruine als Objektivierung malerischer Schönheit: „Die Starrheit der tektonischen Form ist gebrochen, und indem die Mauer bröckelt, indem Risse und Löcher entstehen und Gewächse sich ansetzen, entwickelt sich ein Leben, das wie ein Schauer und Schimmer über die Fläche hingeht. Und wenn nun die Ränder unruhig werden, und die geometrischen Linien und Ordnungen verschwinden, kann der Bau mit den frei bewegten Formen der Natur, mit den Bäumen und Hügeln eine Bindung zu einem malerischen Ganzen eingehen, wie sie der nicht-ruinenhaften Architektur versagt ist.“ [1]) Für den letzteren Gedanken prägt Simmel eine prägnante Formulierung. Er findet den spezifischen Reiz der Ruine darin, „daß hier Menschenwerk schließlich wie ein Naturprodukt empfunden wird“. [2]) In dem gehaltvollen Essai, dem dieser Satz entstammt, legt Simmel in überaus feinsinniger Weise die psychologischen Wurzeln des ästhetischen Problems der Ruine bloß.

In dem intakten Bauwerke halten sich die „formende, aufwärts drängende Geistigkeit“ und die lastende, „passiv widerstrebende Materie“ das Gleichgewicht. [3]) In dem Augenblicke jedoch, wo das Gebäude verfällt, zerbricht die Balance, und die bloß natürlichen Kräfte beginnen Herr zu werden über das Menschenwerk. „Das vom Geist Hochgeführte wird zum Gegenstand derselben Energien, die den Umriß des Berges und das Ufer des Flusses geformt haben“. [4]) Dabei entsteht nun nicht ein bloßer Torso, dessen Unvollkommenheit das Schönheitsempfinden womöglich beleidigt, sondern ein neuartiges Gebilde von hoher ästhetischer Wirksamkeit: die Ruine, „in der jene beiden Weltpotenzen, das Aufwärtsstreben und das Abwärtssinken, zu einem ruhenden Bilde rein naturhaften Daseins zusammenwirken“. [5])

So fügsam sich ein altes, verwittertes Bauwerk in seine Umgebung einschmiegen mag, immer bleibt doch ein innerer Gegensatz bestehen, der ein völliges Aufgehen verhindert. Der Ruine gegenüber haben wir jedoch nicht mehr das Empfinden, daß sie einem anderen Kreise des Seins angehöre,

[1]) Wölfflin, a. a. O. S. 27.
[2]) Simmel, a. a. O. S. 127.
[3]) Ebenda, S. 125. [4]) Ebenda, S. 128. [5]) Ebenda, S. 130.

Digitized by Google

wie die Naturformen um sie her. Sie ordnet sich vielmehr „der umgebenden Landschaft einheitlich, und wie Baum und Stein mit ihr verwachsen, ein".[1])

Diesem nicht bloß stimmungsmäßigen, sondern – in dem gekennzeichneten Sinne – wesenhaften Zusammengehören mit der Natur verdankt zum guten Teile die Burgruine auf Bergeshöhe ihren hohen malerischen Reiz. Wie schon ausgeführt, hat der Berg zunächst die Bedeutung des Sockels, der das Bauwerk vor einen lichten Hintergrund hebt. Die Silhouette der zermorschten Türme und Mauern erhält einen eigenartig duftigen Reiz, wenn der blaue Himmel durch die öden Fensterhöhlen hindurchschimmert. Doch zugleich geht durch Berg und Bauwerk ein einheitlicher, starker Rhythmus, und eine in ihrer Einfachheit großartige Harmonie verbindet beide. Was in dem massigen Rumpfe des Bergfundamentes in dumpfen Grundtönen anklingt, das hallt in dem Ruinengemäuer in feinen zitternden Obertönen nach. Die derben, eckigen, im ganzen kühn geschwungenen Umrisse des Berges wiederholen sich in verkleinertem Maßstabe in der unruhigen, gezackten Randlinie des zerbröckelnden Mauerwerkes. Der dunkle, düstre Bergwald, der nach dem Gipfel zu in einzelne Knieholzzungen ausläuft, hat seinen äußersten Vorposten droben auf der morschen Turmzinne, wo etliche grüne Büsche ihre Wurzeln in die Mauerrisse eingezwängt haben und, vom Winde zerzaust, ihr kümmerliches Dasein fristen. Ein Kirchturm oder eine alleinstehende Villa läßt sich schließlich aus der Landschaft wegdenken, ohne daß dadurch das Gesamtbild einen inneren Bruch bekäme, nicht aber die Ruine. Sie verschmilzt mit ihrem Fundament zu einer untrennbaren Einheit. Wir haben ihr gegenüber die Empfindung eines notwendigen Soseins, und die Wurzelverwandtschaft der Wörter „Burg" und „Berg" bekommt so eine neue überanschauliche Bedeutung.

Die malerische Wirkung einer Landschaft wird beträchtlich erhöht durch günstige Lichtverhältnisse. Selbst eine Gegend, die sonst nur ein gewöhnliches, alltägliches Aussehen trägt, nicht durch besondere Schönheiten vor anderen sich auszeichnet, bekommt einen neuen, eigenartigen, festtäglichen Reiz im Dämmerscheine des Morgens, wenn die Sonne, bevor sie majestätisch emporsteigt, den Himmel rötet und dazu der frische Wind von fernher die ersten Regungen des erwachenden Lebens dem stillen Betrachter ans Ohr trägt. Das gleiche ist der Fall, wenn die Sonne zur Rüste geht und der Abendfrieden sich auf das Land senkt. Der Lärm des Tages verklingt in eine feierliche Stille, die voll reichen inneren Lebens steckt. Der feine Schleier, den die Dämmerung über die Fluren breitet, läßt die Umrisse verschwimmen, vereinfacht die Farbenskala und dämpft alles auf große, weiche, ineinander überfließende Flächen ab. In dem Gegensatz des hellen Himmels zur dunklen Erde liegt eine erhabene Einfachheit. Alle Einzelheiten versinken im Ganzen, alles Kleine geht im Großen auf. Die Bauwerke, die im grellen Sonnenschein sich scharf und deutlich aus ihrer Umgebung herausheben, verschmelzen jetzt mit ihr zu einer Einheit. Einen zauberhaften Reiz erhält in dieser Tönung das malerische Bild einer alten Stadt, die zwi-

[1]) Simmel, a. a. O. S. 130.

Digitized by Google

schen umkränzende Hügel eingebettet liegt, wie z. B. die altersgraue Universitätsstadt an der Themse.[1])

Das Äußerste an malerischer Wirkung entfaltet der Zauber einer Mondscheinnacht. Eine Ruine, von uralten Eichen umstanden, deren knorrige Äste wie geisterhafte Arme sich strecken, phantastische Wolken am Himmel, zwischen denen der bleiche Mond hervorschaut und zu einem gespenstisch ragenden Bogenreste eines gotischen Fensters hereinblinkt: das ist ein Bild, das den Inbegriff alles „Romantischen" darstellt. Es wirkt auf den Menschen freilich nicht bloß durch seinen ästhetischen Gehalt, sondern weit stärker noch durch den unmittelbaren Stimmungsreiz, den es ausübt. Die gefühlserregenden Werte alten Bauwerks, vor allem der Ruine, sind es in erster Linie, die sich dem menschlichen Gemüte einsenken, wenn es überhaupt empfänglich ist für solche Romantik, weit seltener die rein ästhetischen Werte.

Das anschauliche Bild, das der Mensch mit seinen Sinnen wahrnimmt, wird von seinem Denken und Fühlen mit einem reichen Rankenwerk von Reflexionen umkleidet.

Das Menschlisch – Bedeutungsvolle altersgrauer Bauten beruht zunächst einmal in ihrem Vergangenheitscharakter. Die trutzige Höhenburg, der Edelsitz auf dem Lande, die Wehrtürme der Stadt, die ehrwürdigen Kathedralen sind alle augenfällige Zeugen vergangener Zeiten, vergangener Kultur. Wenn wir sie betrachten, umfassen wir mit unserem Geiste die ganze Zeitspanne seit ihrer Enstehung bis zum gegenwärtigen Augenblick mit allen Wechselfällen des Geschehens. Dabei haben wir nicht nur die Empfindung, daß die schier endlose Kette der Jahre ihnen ihre Spur aufgedrückt hat, sondern daß sie auch Jahrhunderte menschlicher Schicksale und Leidenschaften miterlebt haben. Ist das alte Gebäude verfallen und verlassen, so wirkt sein Zeugnis für die Vergangenheit umso gewichtiger und eindringlicher durch den Kontrast zur lebenserfüllten Umwelt. Doch die Ruine ist nicht bloß die Stätte, aus der das Leben geschieden ist, nicht bloß ein „Gewesen" und „Nun Vorbei", „sondern daß das Leben mit seinem Reichtum und seinen Wechseln hier einmal gewohnt hat, das ist unmittelbar anschauliche Gegenwart."[2])

Stehen wir vor diesen eindrucksvollen Monumenten, so fließen ganz von selbst historische Erinnerungen, die sich mit ihnen verknüpfen, in unsere Anschauung ein. Es ist, als ob ein würziger Hauch uns entgegenwehte, der mit dem Dufte der Begebenheiten, die sich hier zugetragen haben, geschwängert ist, und als ob dieser Hauch bis in die verborgenen Winkel unseres Inneren dränge. Auf diese Weise wird manche Burgruine, manches ehrwürdige Gebäude einer greisenalten Stadt zum Denkmal der nationalen Geschichte. Die Erinnerung an die großen Taten der Vorfahren, die sich daran knüpft, weckt Begeisterung und spornt zur Nacheiferung an. Mit Ehrfurcht traten die Menschen seit der Renaissance den Überresten der antiken Kultur gegenüber. Über den Ruinen von Athen und Rom schwebt

[1]) Vgl. Thomas & Fulleylove, «Oxford», S. 5.
[2]) Simmel, a. a. O. S. 132.

Digitized by Google

der Genius einstiger Größe und Macht, die seitdem nie wieder erreicht worden ist. Der Geist rückhaltloser Bewunderung für die Herrlichkeit des Altertums und tiefen Bedauerns über ihren Untergang, der durch Joachim du Bellays »Antiquitez« weht, ist seither nie gestorben.

Die Begeisterung, die bei der Betrachtung eines alten Baudenkmales im Herzen emporbringt, mag in anderen Fällen einem Empfinden des Schreckens und der Empörung weichen. Der Anblick einer Burgruine, die von den wildbewegten Zeiten des Raubrittertums zeugt, mag einen Schauer vor der Willkür und Gewalttätigkeit hervorrufen, die jene Zeitläufte beherrschten.[1]) Einzig in seiner Art ist wohl der allgemeine Hass, der sich in England in den Jahrhunderten nach der Reformation gegen die Klöster als Stätten des Unglaubens und der Unzucht richtete.

Je weiter die Zeit über ein geschichtliches Ereignis fortschreitet, desto verschwommener werden seine Umrisse, desto biegsamer das Tatsachengefüge. Da beginnt die Volksphantasie ihr Werk und spinnt um das Vergangene ein dichtes, buntschillerndes Gewebe von Sagen und Legenden. Ein Raunen von Wundern und Geheimnissen klingt um die alten Burgen und Ruinen, die auf Bergeshöhe in den blauen Himmel hineinträumen oder im Waldesdunkel, halb zwischen Bäumen verborgen, von Gestrüpp und Schlinggewächsen überwuchert, dem Auge entgegendämmern. Mancherlei Geschichten werden erzählt, in denen Geister und Feen, Verwünschungen und vergrabene Schätze eine Rolle spielen. Teils schaurig und düster, teils liebenswürdig und heiter sind diese Geschichten, doch alle voll übersinnlicher, wunderlicher Begebenheiten, eine märchenhafte Welt farben- und tönereicher Romantik enthüllend.

Der Schleier historischer Erinnerungen, sagenhafter Überlieferungen und abergläubischer Vorstellungen, der sich über die Ruine breitet, übt eine magische Wirkung auf die Phantasie und das Gemütsleben des Menschen aus. Doch noch tiefer vielleicht senkt sich die unmittelbare, ureigene Bedeutung der Ruine in sein Gemüt ein und löst machtvolle Stimmungen aus.

Im Bauwerk triumphiert der gestaltende Menschengeist über den naturhaften Stoff. Im Vollgefühle dieses Sieges, der umso ruhmreicher erscheint, je mächtiger und gewaltiger der Palast, das Schloß oder die Kirche zum Himmel emporstrebt, freut sich der Mensch an der gewaltigen Leistung, die er zustande gebracht hat in heißem Ringen mit der Materie. Wenn er die Natur ringsum in dauernder Veränderung sieht, wenn die Jahreszeiten kommen und gehen und das Landschaftsbild umgestalten, so steht der Bau standhaft und fest, unveränderlich schier wie ein Wellenbrecher im beständigen Werdefluß der Natur.[2])

---

[1]) So berichtet Bernardin de Saint-Pierre vom Schloß Lillebonne: „Quand je me rappelai, à la vue de ce manoir, qu' il était autrefois habité par de petits tyrans qui exerçaient de là leur brigandage sur leurs malheureux vassaux, et même sur les passants, il me semblait voir la carcasse et les ossements de quelque grande bête féroce." (Oeuvres compl. V = Et. de la Nat. III, S. 88 f.)

[2]) Vgl. »Otto Braun, Aus Nachgelassenen Schriften eines Frühvollendeten«, (Insel-Verl. 1922), S. 87: „Über der Landschaft fließenden Wellen . . . ".

Digitized by Google

Beim Anblick eines sturmumtosten, wogenumbrausten altersgrauen Turmes am Meeresstrande, der lange Jahre allem Wetter getrotzt hat, hebt sich ihm das Herz in dem Glauben, daß die festgefügten, starken, trutzigen Mauern auch weiterhin standhalten werden bis in alle Ewigkeit.

Doch der Triumph des Menschengeistes ist nicht von ewiger Dauer. Am Ende bekommt die Natur wieder die Macht über sein Werk, mag es noch so fest und dauerhaft erscheinen. Es ist so, als ob sie für die ihr angetane Vergewaltigung Rache nehmen wollte.[1]) Jeweils ein Stadium des stillen Kampfes zwischen den ewig feindlichen Parteien wird in der Ruine zum anschaulichen Bilde, bei dessen Anblick dem Menschen seine Ohnmacht gegenüber dem Walten der Naturmächte zu Bewußtsein kommt. Daß sein Geist hier unterlegen ist, und daß er unterliegen wird, solange der Kampf dauert, d. h. heute und ewig, wird ihm hier zur niederdrückenden Gewißheit. Diese Unerbittlichkeit und Unentrinnbarkeit des kosmischen Geschehens schließt eine ungeheure Tragik ein, „die für unser Empfinden jede Ruine in den Schatten der Wehmut rückt".[2]) Voll schmerzlichen Bedauerns sieht der Mensch die stolzen Werke der Vorfahren, vom Zahne der Zeit zerstört, allgemach in den Staub sinken, und resigniert kommt er zu dem Schluß, daß all die ragenden Bauten um ihn her, die so festgefügt erscheinen, als könnten sie Ewigkeiten überdauern, doch dem gleichen Schicksal geweiht sind. So wird die Ruine zum Sinnbild der Vergänglichkeit alles dessen, was Menschenhand geschaffen hat, ja der Vergänglichkeit alles Irdischen überhaupt. Nichts in dieser Welt hat Bestand, der Mensch selbst muß der Natur den letzten Tribut zahlen, den sie ohne Unterschied verlangt.

Gedanken dieser Art strömen dem dafür empfänglichen Menschen im Bannkreise der Ruine drängend und unabweisbar ins Gemüt. Der träumerische, stille Frieden, der sich über die Stätte senkt, trägt wesentlich dazu bei, die melancholische Stimmung ernsthaft resignierter, gefühlvoller Nachdenklichkeit hervorzurufen. Die Quellen, aus denen der friedvolle Hauch entspringt, mögen verschiedener Art sein: In den Mauern, die jetzt zerborsten und von Efeu überwuchert sind, hat ehedem das Leben gewohnt; doch schon lange ist es entflohen, und nun stehen sie stumm, verlassen, versonnen und ruhen aus von der bewegten Vergangenheit. Der Frieden des Alters nach vollbrachter Lebensarbeit! Zugleich aber prägt sich der Ruine auch der friedvolle Charakter der Heimkehr zur guten Mutter auf; denn was Menschenhand einst der Natur entnommen hat, um es seinem Willen dienstbar zu machen, nimmt sie jetzt wieder liebevoll und sanft in ihren Schoß zurück.[3])

In der weitesten Fassung der Vergänglichkeitsbedeutung berührt sich die Symbolik der Ruine aufs engste mit der des Grabes.

Im Bannkreise der Grabesstille tritt dem Menschen die Bestimmung, daß alles von Erde Genommene wieder zu Erde werden soll, mit erschreckender Deutlichkeit vor die Seele; denn hier erfüllt sich die Tragik des Weltgeschehens an seiner selbsteigenen Person. So klingt es aus der Trauer um den Dahin-

[1]) Vgl. Simmel, a. a. O. S. 126.
[2]) Ebenda.
[3]) Vgl. Simmel, a. a. O. S. 129.

Digitized by Google

geschiedenen, der in dem Grabe vor uns zur letzten Ruhe gebettet liegt, jeweils in einer anderen Tonschattierung zurück: Warte nur, balde ruhest du auch! Doch hat es bei dem tristen Nihilismus des Sterbenmüssens nicht sein Bewenden, wenigstens nicht für den religiös gestimmten Menschen. Für ihn birgt das Grab nur die irdischen Reste. Die Seele dagegen ist in das Unendliche hinaus entwichen, wohin immer schon ihr Sinn stand. So wendet sich der Sinn von der unbeständigen Welt des körperlichen Seins hinüber ins Jenseits, in die Ewigkeit des Geistigen. Das niederdrückende Bewußtsein von der Vergänglichkeit des Irdischen wird aufgewogen durch den Glauben an Gott und Unsterblichkeit. Unter dem Sinnbild des Grabes klingen die beiden Sphären des Endlichen und Unendlichen zu einer friedlichen Harmonie zusammen. „Un tombeau est un monument sur les limites des deux mondes".[1]) Doch noch in einem anderen Sinne läßt sich der tiefe Frieden deuten, der sich über das Grab breitet und in höherem Maße unverletzlich erscheint als die Stille der Ruineneinsamkeit. Im Grabe ruht ein Mensch für immer aus von den Stürmen und Nöten, die ihm ein vielbewegtes Leben gebracht hat. Das Leben ist ja ein unaufhörlicher Kampf, dessen Schauplatz zur Hälfte zwischen Mensch und Natur sich erstreckt, zur anderen in seiner eigenen Brust liegt. In seiner Seele ringen beständig die emporstrebenden, die reine Höhe suchenden Mächte gegen die gemeinen, mit der Erdenschwere behafteten, nur-natürlichen Triebe. Das ewige Auf und Nieder zwischen beiden, für das es nie im Leben eine endgültige Entscheidung gibt, macht erst seinen tieferen Sinn aus. Mit dem Tode jedoch treten all die feindlichen Parteien auseinander, und so ist das Grab umschattet von der heiligen Ruhe nach hartem Kampfe.

Die tiefere Symbolik der Ruine hingegen führt uns mitten hinein in diesen Kampf. Der ewige Widerstreit der seelischen Energien findet sein Gegenstück in dem Widerspiel der Kräfte, die der Ruine ihre Gestalt geben. Auch dieser Antagonismus ist unabgeschlossen, solange überhaupt von einer Ruine und nicht von einem bloßen Steinhaufen die Rede ist. Aber er bietet doch jeweils „ein formsicheres, ruhig verharrendes Bild".[2]) Darin liegt denn der letzte, tiefste metaphysische Wert der Ruine, daß sich hier „die Unausgeglichenheit, das ewige Werden der gegen sich selbst ringenden Seele mit der formalen Befriedigtheit, der festen Umgrenztheit des Kunstwerks" verbindet.[3])

Was bisher über den Stimmungsgehalt und die Symbolik der Ruine gesagt worden ist, gilt in diesem Umfange nur für die Ruine in dem besonderen Sinne des wieder Natur werdenden Menschenwerkes, d. h. es müssen zwei Voraussetzungen zutreffen: In dem Verfall darf nur das Walten der Naturkräfte ersichtlich werden, und in den zerbröckelnden Mauerresten muß immer noch ein Aufwärtsstreben zu erkennen sein. Sonst fehlt der spezifische Reiz des Ruinenhaften, wie es z. B. der Fall ist bei solchen Ruinen, deren Zerstörung bis in das letzte Stadium vorgeschritten ist, und andrer-

[1]) B. de Saint-Pierre, a. a. O. S. 91.
[2]) Simmel, a. a. O. S. 132.
[3]) Ebenda.

Digitized by Google

seits bei solchen, die ihr Schicksal offensichtlich einem Willkürakt des Menschen verdanken.

Für jedes sich selbst überlassene Gebäude kommt die Zeit, wo von der einstigen Pracht nur einige niedrige, häßliche Mauerstümpfe übrig sind, die aus dem Schutt und Geröll der herabgesunkenen Steine nur wenig noch herausragen. Dieser Trümmerhaufen, von Unkraut überwuchert, mag in seinem wirren Durcheinander auf seine Weise malerisch wirken, von einer malerischen Ruine kann jedoch nicht mehr die Rede sein. Als die Mauern noch in halber Höhe standen, da war noch der Eindruck vorhanden, daß das Menschenwerk sich der niederzwingenden Macht des Naturgeschehens entgegenstemme. Jetzt aber ist alles vorbei, die Natur hat den endgültigen Sieg errungen. Aus der Ruine ist ein Steinhaufen geworden, mit dem nach wie vor nur die historischen Erinnerungen und Sagengeschichten verknüpft bleiben. Wohl verflüchtigen sich auch diese mit der Zeit in Dunst und Nebel, doch ein geschichtlicher Hauch weht auch noch über die Stätte, wo vielleicht nur noch einige sanfte Erhebungen der Rasenfläche und das saftigere Grün der Gräser, die dort wuchern, verkünden, daß hier einst Menschen gewohnt haben.

In dem unabwendbaren, in ihrem stofflichen Kern präformierten Schicksale des Verfalls sahen wir die erhabene, wehmütig stimmende Tragik der Ruine, an deren Entstehung uns nichts als die langsam zerstörenden Kräfte der Natur beteiligt erscheinen. Das ist der Fall auch bei der Burg und dem Kloster, wo die Spuren einer weit zurückliegenden gewaltsamen Zerstörung durch den nachfolgenden natürlichen Verwitterungsprozeß vollkommen verwischt sind. Selbst lebendige Erinnerungen an das verhängnisvolle Ereignis vermögen den Eindruck des Naturhaften dann nicht mehr zu verändern. Umgekehrt büßen die Ruinen ihren eigentümlichen Reiz ein, an denen die Hand des Menschen nachträglich das Vernichtungswerk der Natur unterstützt hat, wie es bei vielen römischen Ruinen der Fall ist, die den späteren Generationen als Steinbruch gedient haben. Doch der Mensch braucht gar nicht Hand anzulegen, sein völlig passives Verhalten vermag die gleiche Wirkung zu haben, wenn er z. B. eine Ruine zu seiner Wohnstätte macht, ohne dem Verfall irgendwie Einhalt zu gebieten.[1])

Am stärksten wird die Divergenz, wenn die Spuren gewaltsamer Zerstörung noch ganz frisch sind, wie etwa bei den Trümmerstätten, mit denen der Krieg seinen Weg säumt, oder die das Opfer der entfesselten Volkswut darstellen. Hier nimmt der Mensch ganz und gar den Platz der Natur ein: Das stolze Werk, das er emporgerichtet hat, stürzt er selbst wieder in den Staub. Damit schlägt die erhabene kosmische Tragik in eine düstere, niederdrückende menschliche Tragik um. In der naturgewordenen Ruine sah der Mensch ein Gleichnis seiner entgegengerichteten Seelenkräfte, das eine ästhe-

[1]) Feinsinnig bemerkt Simmel dazu: „Dieses Geschehenlassen ist – von der Idee des Menschen her gesehen – sozusagen eine positive Passivität, er macht sich dadurch zum Mitschuldigen der Natur und einer Wirkungsrichtung ihrer, die der seines eigenen Wesens entgegengerichtet ist. Dieser Widerspruch nimmt der bewohnten Ruine das sinnlich-übersinnliche Gleichgewicht, mit der die Gegentendenzen des Daseins in der verlassenen wirken, und gibt ihr das Problematische, Aufregende, oft Unerträgliche, mit dem diese dem Leben entsinkenden Stätten nun doch noch als Rahmen eines Lebens auf uns wirken" (a. a. O. S. 127).

Digitized by Google

tische Befriedigung auszulösen vermochte; hier dagegen hat er, so malerisch auch die Trümmer wirken mögen, das dumpfe, ungemein beklemmende Gefühl, daß sein besseres Selbst dem Nur-Natürlichen in ihm unterlegen ist. Wo die Natur das letzte Wort spricht, bescheidet sich der Mensch letzten Endes wehmütig in das Unvermeidliche, weil es eben nicht anders sein kann. Wo er aber sein Werk selbst willkürlich vernichtet, empfindet er schließlich einen unüberbrückbaren Widerspruch zwischen seiner Zerstörungstat und seinem höheren Streben. Dies ist nicht so sehr der Fall beim Anblick eines geschleiften Festungswerkes, weil hier die Zerstörung aus dem Zweck heraus einen Sinn bekommt. Vollkommen sinnlos dagegen erscheint ihm sein Tun, wenn blühende Städte und friedliche Ortschaften zu Ruinen werden.[1]) Die Frage: Muß das so sein? läßt ihn dann vor sich selbst erschrecken. Der tragische Zwiespalt in seiner Seele klafft schmerzhaft auf, der Konflikt zwischen den beiden feindlichen Tendenzen entbrennt in aller Heftigkeit.

Fassen wir zusammen: Die Gesichtspunkte, unter denen der Mensch der alten Architektur und insbesondere der Ruine gegenübertreten kann, sind verschiedener Art.

Im Rahmen einer rein ästhetischen Betrachtung steht die Wirkung des Bauwerkes auf die sinnliche Wahrnehmung und die unmittelbar dadurch ausgelösten Gefühle im Vordergrunde des Interesses. Unser ästhetisches Empfinden findet Befriedigung an den architektonischen Formen an sich und an ihrem Zusammenstimmen mit der umgebenden Landschaft. Dafür ist ein Sinn für malerische Schönheit Voraussetzung. Ein Maximum malerischer Wirkung kommt der Ruine zu, deren ureigener Charakter darin besteht, daß in ihr die Rückkehr eines Menschenwerkes in seinen ursprünglichen natürlichen Daseinszusammenhang bildliche Anschaulichkeit gewinnt.

Die ästhetische Betrachtung findet sich höchst selten in reiner Ausprägung. Reflexion und Ideenassoziation dringen ein, und die sich anhängenden sekundären Vorstellungen verdecken oftmals den primären Komplex von Anschauung und Gefühl in weitestem Umfange.

An den unmittelbaren Sinneseindruck knüpfen sich historische Erinnerungen und Sagenmotive in mehr oder minder reicher Fülle. Jahrhunderte alte Burgen, Kirchen, Tempel, Paläste, Ruinen legen beredtes Zeugnis ab für verklungene Kulturepochen. Der Wissenschaftler richtet sein Augenmerk auf das Wesen und Werden des Baustiles, sucht ihn als Ausdruck der Geisteswelt jener Zeit zu begreifen, die das Bauwerk schuf, oder es tritt der utilitaristische Standpunkt in den Vordergrund, von dem aus die Architektur nach dem Maßstabe der Zwecke beurteilt wird, um deretwillen sie aufgeführt ist. Der Altertumsfreund, der eine romantische Ader besitzt, sieht in den mittelalterlichen Schlössern und Domen ein hehres Wahrzeichen der guten alten Zeit, von der sich seine Phantasie ein farbenreiches Bild ent-

[1]) So berichtet z. B. B. de Saint-Pierre von seinem Besuch in Dresden, das noch seit der Beschießung durch die Preußen (1756) teilweise in Trümmern lag: „Ces ruines qui présentaient une multitude d'accidents très-singuliers par leurs formes, leurs couleurs et leurs groupes, jetaient dans une noire mélancolie; car on ne voyait là que les traces de la colère d'un roi, qui n'était pas tombé sur les gros ramparts d'une ville de guerre, mais sur les demeures agréables d'un peuple industrieux" (a a. O. S. 84).

Digitized by Google

worfen hat. Der Aufklärer, der sich von dieser Welt entschieden abwendet, inspiriert sich an den Ruinen der Klöster zu seiner ausfälligen Polemik gegen die mittelalterliche Kirche.

Breiten Raum beanspruchen in der Ruinenbetrachtung die moralischen Erörterungen. Die Ruine und das Grab predigen dem Menschen das Evangelium von der „vanitas vanitatum". In mannigfachen Abschattierungen prägt sich das Vergänglichkeitspathos der Ruine dem menschlichen Gemüte ein. Von dem schulmeisterlichen Tone platt-lehrhafter Mahnung geht eine ganze Skala Nüancen über leicht-elegische Resignation und über volltönende, von Gefühlsschauern durchflutete Melancholie zu den dumpfen Klängen eines düsteren, trostlosen Pessimismus. Das Gefallen an starken seelischen Erregungen, das in einer gewissen angeborenen Neigung des Menschen wurzelt, treibt ihn immer wieder auch zu den Ruinen hin, die ihre Entstehung der menschlichen Zerstörungswut verdanken. Die Trümmerstätten des Krieges lassen die Seele vor ihrem eigenen Abgrund erschauern.

Kaum jemals ist der Komplex von Anschauungstatsachen und „anhängenden Vorstellungen", der der Welt alter Architektur eine reichbewegte Vielgestaltigkeit aufprägt, als Ganzes unter gleichzeitiger und gleichmäßiger Entfaltung aller Einzelzüge lebendiges Gut einer Epoche in Kunst und Literatur gewesen. Jede Zeit schaut die Dinge mit ihren eigenen Augen an und verknüpft ihre eigenen Gedanken und Gefühle damit. Von dem Grade ästhetischen Auffassungsvermögens hängt es ab, inwieweit eine Periode die malerischen Wirkungen alter Burgen und Kirchen im Rahmen ihrer landschaftlichen Umgebung, inwieweit sie den ästhetichen Eigenwert der Ruine zu erfassen vermag (s. a. S. 3). Die seelische Struktur einer Epoche wird maßgebend sein dafür, welche Ideen und Stimmungen den Hauptakzent erhalten. So läßt sich vermuten, daß eine rational gestimmte Zeit auf die moralischen Werte der Ruine den Nachdruck legt, und daß eine Epoche, durch die ein starker Gefühlsdrang hindurchgeht, in den gefühls- und phantasieerregenden Momenten das ihr Gemäße findet. Zu Zeiten, wo das allgemeine Empfinden sich dem Mittelalter zukehrt, wird das verschlungene Gewebe von nationalen Erinnerungen, Rittersagen, Feenmärchen und Spukgeschichten, das sich um die sichtbaren Zeugen jener verklungenen Tage herumlegt, in frischen Farben schimmern. Und wenn ein Zug zum Metaphysischen vorhanden ist, so wird die tiefe Symbolik des Ruinenhaften eine künstlerische Verklärung erfahren können.

Zu allen Zeiten ist das menschliche Gemüt für das Vergänglichkeitspathos der Ruine empfänglich gewesen. Solange der Mensch den Drang in sich verspürt, dem allgewaltigen Weltgeschehen, dem ewigen Werden und Vergehen gegenüber eine Stellung zu gewinnen, sei es im Drange dumpfen religiösen Fühlens oder klaren philosophischen Denkens, hat er immer wieder resigniert die Urtatsache erkennen müssen, daß alles Irdische vergänglich ist, seine stolzen Werke und er selbst. Ruine und Grab sind ihm die eindrucksvollsten Symbole dieser Erkenntnis, die ihm die Tragik des Menschenschicksals in ihrer ganzen Größe enthüllt.

Vielfach klingt in der Bibel das Lied von der Hinfälligkeit der Erden-

Digitized by Google

herrlichkeit wider. Die mächtigen Städte, deren Zinnen und Türme stolz gen Himmel ragen, wird Gott dem Erdboden gleichmachen, wenn sie sich seinem Willen nicht beugen.[1])

Auch in den altenglischen Elegien, die uns durch die tiefe Innigkeit des Gefühls und die Kraft des poetischen Ausdrucks in Erstaunen versetzen, klingt uns in mannigfachen Variationen die Klage über die Nichtigkeit aller irdischen Freuden und Güter entgegen. Als Hintergrund dienen dafür auch die einsamen Trümmerstätten zerstörter Burgen und Städte.[2])

Von dem Hintergrunde elegischer Vergänglichkeitsgedanken klingen auch Horaz' stolze Verse wider, die durch die Jahrhunderte hindurch immer wieder zitiert worden sind:

„Exegi monumentum aere perennius
Regalique situ pyramidum altius". (C III, 30.)

Dauerhafter als Erz wird das Lied sein, das er singt, und höher als die mächtigen Pyramiden, die, wenn sie gleich stolz gen Himmel ragen, doch dem Untergange geweiht sind. Seinen Dichtungen aber kann der lange Lauf der Jahre, der ewige Wechsel der Jahreszeiten, die zerstörende Macht des strömenden Regens und des wütenden Sturmes nichts anhaben. Auf fester, unerschütterlicher Grundlage verankert, wird sein Ruhm bis in fernste Zeiten fortblühen.

Unerbittlich und unaufhaltsam ist die niederziehende Gewalt der Zeit. „Omnia tempus edax depascitur, omnia carpit"[3]) singt Seneca, und die Klage über ihren für den Menschen so tragischen Vernichtungstrieb hallt vor allem vernehmlich wider von den Ruinen der versunkenen antiken Kultur.

Beim Anblick der Trümmer der „ewigen Stadt" ruft Janus Vitalis, ein sizilianischer Theologe und Poet, der am römischen Hofe in großem Ansehen lebte und gegen 1560 starb, aus:

„Aspice murorum moles, praeruptaque saxa,
Obrutaque horrenti vesta theatra situ:
Haec sunt Roma – Viden' velut ipsa cadavera tantae
Urbis adhuc spirent imperiosa minas?"[4])

Der Vergleich der römischen Ruinen mit einem gewaltigen Leichnam, an dessen Bahre die von antiken Idealen begeisterte Nachwelt Tränen bittrer Wehmut vergießt, findet sich auch in Joachim Du Bellays Sonettenzyklus »Les Antiquitez de Rome plus un Songe ou Vision sur le mesme subject«. Du Bellay kann den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, als erster das melancholische Pathos der Trümmer jener großen, hohen Kultur in eine

[1]) „And he will stretch out his hand against the north, and destroy Assyria; and will make Niniveh a desolation, and dry like a wilderness. And flocks shall lie down in the midst of her, and all the beasts of the nations: both the cormorant and the bittern shall lodge in the upper lintels of it; their voice shall sing in the windows; desolation shall be in the thresholds: for he shall uncover the cedar work. This is the rejoicing city that dwelt carelessly, that said in her heart, I am and there is none beside me: how is she become a desolation, a place for beasts to lie down in! every one that passes by her shall hiss and wag his hand" (Zephanja II, 13—15). Eine ähnliche Prophezeiung gilt Babylon (Isaiah XIII, 19—22); vgl. auch Hosea X, 8 und Lamentations of Jeremiah V. 17/18.

[2]) Vgl. »Der Wanderer«, V. 73–77, und »Die Ruine«, V. 26–35 (Sieper, »Die altenglische Elegie«, S. 132 bzw. S. 139).

[3]) Motto zu Cunninghams »Elegy on a Pile of Ruins«, Ch. XIV, S. 443.

[4]) Motto zu Dyers »Ruins of Rome«, Ch. XIII, S. 224.

Digitized by Google

aus tiefem Gefühl herausgeborene lyrische Form geprägt zu haben. Du Bellay ist der Klassiker der Ruinenpoesie[1]), seine »Antiquitez« wurden binnen kurzem berühmt. 1591 übersetzte sie – und das ist für uns wichtig – Spenser ins Englische unter den Titeln »The Ruins of Rome« und »The Visions of Bellay«. Die Gedanken und Stimmungen, die Du Bellays Sonette durchziehen, sind der Typus für die große Menge der späteren Gedichte, in denen die römischen Ruinen als Rahmen für elegische Betrachtungen über die Eitelkeit der Welt und die Vergänglichkeit alles Irdischen dienen. Beim Anblick der verfallenen Paläste, Tempel, Theater, Triumphbogen, die im Bereich der sieben Hügel verstreut liegen, tritt das Bild der einstigen Macht und Größe vor des Dichters Phantasie. Er sieht das alte Rom, die Beherrscherin der Welt, von Juppiter selbst dazu auserkoren, die Wohnstätte eines tapferen, an Ruhmestaten reichen Volkes, den mächtigen Hort der Kunst und Wissenschaft. Doch auch „Roma aeterna" wurde eine Beute der alleszerstörenden Zeit. Unter den Streichen der hereinbrechenden Barbaren sank das herrliche Reich in Trümmer, und nichts als ein öder, wüster Steinhaufen ist übriggeblieben von all dem ehemaligen Glanz und Schimmer. Mit der äußeren Macht ging auch der starke, hochgemute Geist der alten Römer zugrunde. Ein schwaches, verkommenes Epigonengeschlecht hat jetzt im Schatten der Denkmäler einer großen Vergangenheit seine Heimstätte; ohne Sinn für die Heiligkeit des Ortes plündert und zerstört es die Ruinen. Selbst schmerzvoll bewegt, fragt der Dichter die Schatten der großen Römer, ob sich ihr Kummer nicht verstärke, wenn sie das stolze Werk ihrer Hände in solchem Zustande schauen. Er klagt die neidischen Götter und die böse Stiefmutter Natur an, daß sie ein so gewaltiges Werk geschaffen haben, um es dann doch dem Untergange zu weihen. Aber es muß wohl so vom Schicksal bestimmt sein, und so sind ihm die zerfallenen Trümmer die mahnenden Zeugen für die Hinfälligkeit alles Irdischen. Die mächtigste Meereswoge zerschellt, der fürchterlichste Sturm tobt sich aus, das gewaltigste Feuer verlischt, – so ist auch das machtvoll emporgeblühte Weltreich in Trümmer gegangen; denn alles unter dem Mond Erschaffene muß einmal in den Staub sinken, die ganze Welt wird dereinst vergehen.

Ein Pendant zu Du Bellays »Antiquitez« schuf Spenser in dem selbständigen Gedichte »The Ruins of Time« (1591). Hier läßt er die Schutzgöttin der alten, aus der Römerzeit stammenden Stadt Verulam, die an der Themse nicht weit vom heutigen St. Albans gelegen war, über den Untergang der alten Herrlichkeit klagen.[2])

2. Mittelalterliche Bauwerke in England um 1700.

Ehe nun im einzelnen dargelegt werden kann, welche Rolle der im Vorliegenden aufgezeigte Motivkomplex in der literarischen Entwicklung des englischen 18. Jahrhunderts spielte, ist noch eine weitere Vorfrage zu erledigen.

[1]) Natürlich bekam Du Bellay, wie für die Sonettform, so auch inhaltlich Anregungen von seinen italienischen Vorbildern.

[2]) Das Gedicht klingt aus in ein langes Klagelied über den Tod Leicesters und Sidneys. Darin hallt Horazens »Exegi monumentum« in breiter Variation und rhetorischer Steigerung nach (V. 407 ff.).

Digitized by Google

Spenser hatte, wie wir gesehen haben, die Trümmer des ewigen Rom und daneben die Ruinen der heimischen Römerstadt Verulam zum Ausgangspunkte für seine Vergänglichkeitsbetrachtungen gewählt. Um also eine feste Basis für die nachfolgenden Erörterungen zu gewinnen, muß zunächst einmal festgestellt werden, was um 1700 überhaupt an Überresten wertvoller Bauten der englischen Vergangenheit vorhanden war.

Da stehen wir denn vor der äußerst bedeutungsvollen Tatsache, daß in England nahezu fünf Jahrhunderte lang „gotisch" gebaut worden ist, wenn wir, unbekümmert um subtile Unterscheidungen der modernen Kunstkritik, diesen Terminus so weit fassen, wie es im 18. Jahrhundert – mit gewisser innerer Berechtigung (vgl. S. 5) – üblich war, d. h. den romanischen Stil wie den eigentlichen gotischen Stil darunter verstehen.[1]) Von dem frühen Rundbogenstil, den die Angelsachsen vor 1066 gebrauchten, ist nur geringe Kenntnis vorhanden. Jedenfalls wies er beträchtliche Unterschiede auf gegenüber dem nordfranzösischen Lokaltyp der romanischen Bauweise, die im Zusammenhang mit der normannischen Eroberung zur Herrschaft gelangte. Gegen Ende des 12. Jahrhunderts hielt der eigentliche gotische Stil seinen Einzug. Unter zunehmender Tendenz, das architektonische Ganze in zierliche Einzelornamentik aufzulösen, entwickelte er sich über die Stadien des „Early English" (13. Jh.) und „Decorated" (14. Jh.) zum „Perpendicular Style" (15. Jh.) und fand in dem bereits mit Renaissance- und Barockmotiven durchsetzten „Florid Style" der frühen Tudorzeit seinen Ausklang. Der Drang der englischen Seele, alles neu eindringende fremde Gut in verhältnismäßig kurzer Zeit zu akklimatisieren, an das bereits Bestehende anzupassen, hatte zur Folge, daß sich ein insularer Typ der Gotik ausbildete, der sich in wesentlichen Punkten von den kontinentalen Formen unterscheidet. Die Wurzel dieses Verhaltens ist der sprichwörtlich gewordene Konservativismus des englischen Charakters. Das zähe Festhalten am Altbewährten ist auch der Grund dafür, daß die Gotik sich in England so lange behaupten konnte wie in keinem anderen Lande sonst. Erst von etwa 1620 an wurden in zunehmendem Maße Renaissance- und Barockbauten aufgeführt.[2]) Der Kampf der Stile zieht sich hin bis zu den Bürgerkriegen. Lange klingen die gotischen Reminiszensen nach, so daß die gotische Tradition in Wirklichkeit in der Baukunst kaum abgebrochen ist.

Die Entwicklung der mittelalterlichen Baukunst läßt sich allerorts am besten verfolgen an der Hand der kirchlichen Architektur; denn „in summam dei gloriam" entfalteten sich in jenen religiös gestimmten Jahrhunderten in erster Linie auch die künstlerischen Gestaltungskräfte des Menschen. Dazu kommt, daß die Beschäftigung mit der Kunst damals nahezu ausschließlich in den Händen der Mönche, der Gebildeten jener Tage, lag.

Von den Kirchenbauten vornormannischer Zeit erhielten sich nur wenige

[1]) Vgl. »Chambers's Cyclopaedia« new ed. 1788 ff., Artikel »Gothic Architecture«: The G. A. is frequently very solid, heavy, and massive, and sometimes, on the contrary, exceedingly light, delicate, and rich. . . Authors distinguish two kinds of G. A., the one ancient (= romanisch, Norman!); the other modern (= gotisch im engeren Sinne!).

[2]) Von einem eigentlichen Renaissancestil kann man nicht sprechen. Infolge des späten Datums der Entwicklung weist der sog. „Italian Style" im wesentlichen schon Barockelemente auf.

Digitized by Google

Reste. Nach der Eroberung begann die normannische Geistlichkeit nach dem Muster der nordfranzösischen Kathedralen sofort prächtige Kirchenbauten aufzuführen. 1174 verwendete William de Sens zum ersten Male den rein gotischen Stil beim Wiederaufbau der Kathedrale von Canterbury, und seitdem ist diese Bauweise der Stil der kirchlichen Baukunst in England mit wenigen Unterbrechungen bis auf den heutigen Tag geblieben. Eine stattliche Anzahl von großartigen Münster- und Pfarrkirchen und von ausgedehnten Klosteranlagen entstand im Laufe der Jahrhunderte, bis die Reformation, die in England einen so jähen Bruch mit den hergebrachten Autoritäten darstellt, auch einen plötzlichen tiefen Einschnitt in die Entwicklung der kirchlichen Architektur machte.

Den schwersten Schlag bedeutete für sie die Auflösung der Klöster, die Heinrich VIII. Gelegenheit geben sollte, seine Finanzen zu gesunden. 1536 wurden die kleineren, 1539 die großen Klöster und Abteien säkularisiert. Die königlichen Kommissionen gingen in rigorosester Weise vor. Bei ihrem Zerstörungswerke wurden wertvolle Schätze zugrunde gerichtet. Beweglich klingen die Klagen, die Thomas Leland „the King's antiquary" vorbringt über den verständnislosen Raubbau an den Klosterbibliotheken. Am schlimmsten erging es den Gebäuden selbst, aus denen alles irgendwie Brauchbare, vor allem die Metallteile, entfernt wurde, bis nichts weiter als die Mauerruinen stehen blieb, die den nachfolgenden Generationen dann als bequeme Steinbrüche dienten. Von dem Umfange dieses Zerstörungswerkes gibt der jeweils von der Auflösung des in Rede stehenden Klosters handelnde Absatz in Dugdales »Monasticon« ein anschauliches Bild. Von Bath Monastery heißt es z. B.: „certain merchants bought all the glass, iron, and lead of the fabric, leaving nothing but the skeleton remaining" (II, 261). Eine psychologische Erklärung für diese Vernichtungsfreude ist leicht zu geben: Die Reformation, die eben die Befreiung von dem Joch der mittelalterlichen Hierarchie gebracht, hatte einen mächtigen Aufschwung des Nationalgefühls zur Folge. Edward Hall ist nicht der einzige, der voll stolzen patriotischen Sinnes das Fazit zieht: „The Pope with all his college of Cardinalles with all their Pardons and Indulgences was utterly abolished out of this Realme", und in ehrlicher Begeisterung hinzufügt: „God be everlastyngly praysed therefore".[1]) Die Loslösung von der päpstlichen Vormundschaft findet ihren sinnlich-anschaulichen Ausdruck in der Zerstörung der Klöster, der Horte des Unglaubens und mönchischer Mißwirtschaft. Dieses Odium haftete den Klosterruinen viele Generationen an. Auf lange Zeit hinaus finden Freiheitsbegeisterung und nationaler Stolz eine natürliche Ergänzung in dem Haß gegen Papsttum und Mönchswesen, der sich auf die greifbaren Sinnbilder entlädt.

Was von den Klosterruinen nicht durch religiöse Eiferer mit Vorsatz weiter zugrunde gerichtet wurde, das war dem Verfall anheimgegeben durch die passive Gleichgültigkeit der großen Menge, die für die Zeugnisse der Vergangenheit vielfach eben nur Verachtung kannte und kein Verständnis besaß für die Schönheiten alten Baustiles. Das Schicksal so manches Bruder-

[1]) C. H. E. L. III, S. 316.

Digitized by Google

klosters wird dem ähneln, das die Überreste der Abtei von Reading in Berkshire im 16. und 17. Jahrhundert erlebten. In Dugdales »Monasticon« (IV, 39) wird darüber berichtet:

„The materials of such parts of the structure of Reading Abbey as were not wanted for the accomodation of the court, began to be carried away piecemeal very soon after the Reformation. The hospital for the poor knights at Windsor was built soon after the Dissolution, with materials from the ruins. In 1550, the timber-work of the ceiling of the conventual church, and 21 loads of other timber, were purchased by the inhabitants of St. Mary's parish, who were then rebuilding their church. Queen Elizabeth's charter gave the corporation liberty to dig and carry away 200 loads of free-stone from the ruins of the abbey. During the Civil War, what remained of the abbey church was still farther dilapidated, the ruins of the north transept were then blown up. At this time the Knolly's family resided in the abbey-house. The condition of the ruins in 1650 will be learned from the Parliamentary Survey. There is a tradition that the wainscoting of the Hall of Magdalen College Oxford came from Reading Abbey. The present remains (d. h. i. J. 1846) consist chiefly of fragments of massive walls composed of flint and gravel, stripped of their casings; the crypt of the great hall, and a gateway of no very ancient date, leading to the Forbury. Many large masses of the walls were removed some years ago by the late Marshall Conway, who used them in building a bridge over the road leading from Henley to Wargrave. The abbey-mills are still remaining and nearly entire."

Ich habe diese Stelle wegen ihres Illustrationsvermögens ausführlich zitiert. Sie zeigt, wie bis ins 19. Jahrhundert hinein mit den Überresten der Klöster gewirtschaftet wurde. Wie wir sehen, war im 17. Jahrhundert das Abteihaus der Reading Abbey noch bewohnt. Vielfach gingen nach der Auflösung die ausgeplünderten Klostergebäude durch Kauf oder Schenkung in private Hände über, und der noch am besten erhaltene Teil wurde zu Wohnzwecken hergerichtet. So wuchs z. B. der Dichter J. G. Cooper in der Thurgarton Priory auf, die einem seiner Vorfahren von Heinrich VIII. verliehen worden war. Manch eine der alten Ruinen lag jedoch auch seitab von menschlichen Behausungen im Waldesdüster, und ihre efeuüberwucherten Mauerreste, für abergläubische Gemüter eine Stätte, an der es nicht ganz geheuer war, wurden tunlichst gemieden. Nehmen wir nun noch hinzu, daß viele der alten Abteien, zumal in bergiger Umgebung, äußerst malerisch gelegen waren [1]), so ergibt sich, daß um 1700 in England, Schottland und Wales eine große Anzahl „romantischer" Klosterruinen vorhanden war.

Bedeutend glücklicher als die Klöster überstanden die gotischen Kathedralen und Kirchen in den Städten wie auf dem Lande die Stürme der Reformationszeit und ihrer Folgen. Zwar litten auch sie im 16. Jahrhundert unter der Habgier der königlichen Kommissionen, im 17. Jahrhundert unter dem ikonoklastischen Wüten der Puritaner, und ganz besonders gerieten sie durch die allgemeine Vernachlässigung in einen bedenklich baufälligen Zustand. Aber immerhin blieben ihnen umfangreiche Zerstörungen erspart, und vor allem wurde dank der Eigenart der englischen Entwicklungsverhältnisse ihr ursprünglicher Charakter durch großzügige Barockumbauten nicht in dem Maße entstellt, wie es ihren Schwesterkathedralen auf dem Kontinent oft genug geschah.

Höchst bedeutsam ist nun ferner die Tatsache, daß mit der Reformation der Kirchenbau nahezu ganz aufhörte. Die Folgezeit ist vorwiegend eine Periode der Profanarchitektur. Erst als 1666 auch 89 Londoner Gotteshäuser dem großen Brande zum Opfer fielen, sah sich Christopher Wren vor die

[1]) Vgl. Grays Beschreibung von Netley Abbey, s. u.

Digitized by Google

Aufgabe gestellt, seine Kunst auch im Kirchenbau zu zeigen. Aus jenen Tagen stammt z. B. der prächtige Barockdom von St. Paul's. Doch die Zahl solcher Neubauten im „Italian Style", die sich zudem fast nur auf die Städte beschränkten, ist verschwindend gering im Verhältnis zum alten Bestand. Wir können ohne Übertreibung sagen, daß die kirchliche Architektur um 1700 durch eine stattliche Menge von schönen, alten gotischen Kirchen dargestellt wird, die nach außen hin die reiche Fülle ihres zuweilen grotesken Zierates entfalten und im Innern vor allem den Zauber ihrer gemalten Fenster wirken lassen.

Auf den Eigencharakter der englischen Gotik ist bereits hingewiesen worden. Die Verschiedenheiten der englischen Kathedralen von ihren Schwestern auf französischem Boden sind im Gesamtplan wie in architektonischen Einzelheiten z. T. recht beträchtlich. Für uns kommt besonders der Unterschied in der Lage in Betracht, auf den Bonney mit Nachdruck hinweist.[1]) Die französischen Domkirchen liegen zumeist eingezwängt zwischen Häusermassen, so daß auch von ferne gesehen die mächtigen Proportionen der über die Dächer herausragenden Architektur sich dem Blick nicht ganz frei und ungehemmt darzubieten vermögen. Die englischen Kathedralen dagegen sind gewöhnlich von einem weiten offenen Raum umgeben und stehen oft auf einer Bodenerhebung frei da, das Stadtbild majestätisch beherrschend. Welch malerischen Anblick sie auf diese Weise bieten können, zeigen Beispiele wie Ely, Lincoln, Durham u. a. m.

In die von uns umgrenzte „gotische" Zeit fällt auch die Blüte des mittelalterlichen Feudalismus hinein. Damit ist das zweite hauptsächliche Betätigungsfeld der mittelalterlichen Baumeister umrissen. Außerhalb des kirchlichen Milieus konnten sie in der militärischen Architektur ihre hohe Kunst reich entfalten, um späterhin, als die Entwicklungsbedingungen sich wesentlich verschoben, sich in verstärktem Maße der häuslichen Baukunst zuzuwenden.

Die Verteidigungswerke römischer und angelsächsisch-dänischer Zeit waren zumeist Erdwälle, mit Wachttürmen versehen. Der Bau von steinernen Burgen beginnt erst mit der normannischen Eroberung. Für die Normannen ergab sich als erste unumgängliche Notwendigkeit die Aufgabe, das neugewonnene Land militärisch zu sichern. In London ließ Wilhelm der Eroberer den Tower errichten, befestigte auch noch etliche andere strategisch wichtige Punkte Südenglands. In gleicher Weise legten die normannischen Großen in den Gebieten, die sie vom Könige zu Lehen bekommen hatten, Zwingburgen an, von denen aus sie die unterworfene Bevölkerung in Schach hielten und weitere Vorstöße unternahmen. Jedes neu hinzu eroberte Gebiet wurde mit einer Burg gesichert. Besonders hartnäckig widerstanden die Waliser und die Schotten den Unterwerfungsversuchen der anglo-normannischen Könige. Über viele Generationen hin setzte sich der Kampf fort, der immer von neuem wiederaufflammte. Von früh an erlangte infolgedessen der Grenzschutz nach Westen und Norden hin erhöhte Bedeutung. So wurde

[1]) T. G. Bonney, »Cathedrals, Abbeys, and Churches of England and Wales«, rev. ed., Introduction, p. XIV.

Digitized by Google

die Walliser Grenze mit einer Kette von Trutzvesten gesäumt. Der strategische Weg nach Schottland wurde durch die über Nordostengland verteilten Burgen gedeckt. Die äußersten Vorposten in der Grenzmark waren einzelstehende Türme, die sog. „peel-towers", um die oft heiße Kämpfe tobten.

Die normannischen Burgen erhalten ihr charakteristisches Gepräge durch den mächtigen, viereckigen, aus starkem Mauerwerk aufgeführten Mittelturm, den sog. „keep", der in seiner trutzigen Wehrhaftigkeit das düstere, männliche Gesamtaussehen des Verteidigungswerkes nachdrücklich unterstreicht. Dieses Gehabe behielten die Burgen auch späterhin, als im 12. und 13. Jahrhundert der gotische Stil die tektonischen Formen mehr ins Zierliche und Gefällige wandelte. Nie erreicht hier die Überladung mit Einzelschmuck einen solchen Grad wie in der gleichzeitigen kirchlichen Architektur. Zu höchster Blüte gelangte der Burgenbau unter Eduard I. „The golden age of English military architecture" wird die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts mit Recht genannt.[1]) In dieser Zeit wurden in weitem Umfange die in den Kreuzzügen gewonnenen Erfahrungen für die heimische Befestigungskunst nutzbar gemacht. Die Burganlagen nahmen bedeutend größere Ausdehnung an. Zwei oder drei Verteidigungslinien wurden im Inneren geschaffen und dadurch der Kampfwert beträchtlich erhöht. Doch nach der Erfindung des Schießpulvers und der in der Folgezeit immer weiterschreitenden Vervollkommnung der Feuerwaffen schwand ihre alte Bedeutung rasch dahin, bis sie schließlich als militärische Bauwerke vollkommen wertlos wurden. Ein weiteres Moment, das erheblich dazu beitrug, sie ihrer einstigen Bedeutung zu entkleiden, ist die Umwälzung auf wirtschaftlichem Gebiete, die im Ausgange des Mittelalters stattfand.

Die Burgen waren Zentren in der naturalwirtschaftlichen Kultur des Mittelalters, d. h. der Burgherr übernahm den Schutz der umwohnenden Bauern, und diese leisteten ihm dafür Gefolgsdienste. Für die topographische Lage der Burgen folgt daraus, daß sie über das weite Land verstreut sind. Natürlich fehlten sie auch in den Städten nicht, da ja gewöhnlich die Burg der Grundstein zu einer Stadtgründung ist; und viele englische und schottische Städte, die eine jahrhundertealte Geschichte haben, bekommen ihren malerisch-mittelalterlichen Reiz durch das auf hohem Felsen über dem Häusermeer thronende altersgraue Schloß. Es sei nur an Edinburgh erinnert. Doch eine beträchtlich größere Anzahl von Burgen liegt in der freien Landschaft draußen, dem wehrhaften Zwecke entsprechend an irgend einem schwer zugänglichen strategischen Punkte, also etwa hinter einem großen Teich, oder inmitten eines Sees auf einer Insel, oder am Ende eines Waldtales, oder auf einer Bodenerhebung, von der aus sie die Umgebung beherrschen. Die Mehrzahl der englischen Burgen sind Höhenburgen; sie erheben sich entweder auf den Felsen der Meeresküste, wie Bamborough Castle, oder auf dem Steilufer eines Flusses, wie Cilgarren Castle, oft inmitten einer wildromantischen Umgebung, die alle Faktoren für eine malerische Wirkung in sich birgt, der Landschaft einen eigentümlichen, individuellen, männlichen Charakter aufprägend. Der Übergang zur Geldwirtschaft, durch den das Schwergewicht

[1]) A. H. Thompson, »Military Architecture in England during the Middle Ages«, S. 252.

Digitized by Google

des kulturellen Lebens sich auf die aufblühenden Städte verlegte, entzog dem auf die alte Wirtschaftsform gegründeten Feudalsystem die Lebenssäfte, und ehe es noch in den Rosenkriegen den Todesstoß bekam, war sein Schicksal besiegelt und damit ein wesentlicher Daseinsfaktor der mittelalterlichen Wehrburgen vernichtet.

Als ein drittes Moment, das in diesem Zusammenhange von Bedeutung ist, kommt die seit dem Ausgange des 14. Jahrhunderts einsetzende Veränderung der Lebenshaltung hinzu, die mit der Verschiebung der wirtschaftlichen Verhältnisse verknüpft ist. Die Berührung mit der üppigen Welt des Orients hatte den Sinn für Wohlleben und Geselligkeit geweckt. Die alten Burgen waren, da bei ihrer Anlage nur militärische Zwecke den Ausschlag für die räumliche Ausgestaltung gegeben hatten, vielfach sehr unwohnlich und entsprachen infolgedessen nicht mehr den Bedürfnissen einer verfeinerten modernen Lebensführung.[1]) An ihre Stelle traten jetzt prunkvoll ausgestattete Schlösser, die des militärischen Charakters entkleidet waren und in bequemer Tallage inmitten eines großen Parkes angelegt wurden. Was geschah aber mit den alten Wehrburgen? Sie waren dem Verfall anheimgegeben. Zunächst ist freilich zu bedenken, daß bereits die zahlreichen Kriege, die das mittelalterliche England wie jedes andere Land erlebte, nicht spurlos an den Burgen vorübergegangen waren. Zur Zeit Stephans, d. h. im 12. Jahrhundert, hatte die Zahl der Burgen so bedrohlich überhand genommen, daß auf königliches Dekret hin ein bestimmter Prozentsatz zerstört werden mußte. In den Grenzkämpfen zwischen Engländern einerseits und Schotten andererseits, in den blutigen Fehden der Barone untereinander und gegen das Königtum (ich erinnere nur an den „Barons' War" und die Rosenkriege und v. a. an die fortwährenden kriegerischen Auseinandersetzungen der schottischen Clans) wurden die Burgen und Wachttürme oft hart mitgenommen, zumal als mit Geschützen gegen sie vorgegangen wurde. Die mittelalterliche Kriegführung war ja im wesentlichen auf Belagerung eingestellt: Wer die feindliche Burg erstürmte und zerstörte, der war Sieger. Manche Ruine auf Bergeshöhe stammt aus diesen Tagen schon. Um 1700 waren vielleicht davon nur noch kümmerliche Mauerreste vorhanden, von Gestrüpp und Gras überwuchert und fast unkenntlich geworden. Im 17. Jahrhundert hatte der Bürgerkrieg schließlich das Land heimgesucht und sein Teil zu der Vernichtung der alten Burgen beigetragen. Was noch halbwegs intakt war, blieb dem sicheren Verfall anheimgegeben, da in den breiteren Kreisen des Volkes keinerlei Interesse an der Erhaltung der gotischen Zwingburgen vorhanden war, an denen das Odium der eben überwundenen Feudalknechtschaft haftete. Wir dürfen deshalb für die Zeit um 1700 annehmen, daß auch eine beträchtliche Anzahl von Burgruinen, zum mindesten im Anfangsstadium des Verfalls, vorhanden war.

Man kann sagen, daß fast alle mittelalterlichen Bauten in England, die nicht ausgesprochen militärischen oder kirchlichen Zwecken dienen, der Privatarchitektur zugehören, d. h. es fehlen die großen munizipalen Bauten, v. a. die Rathäuser, die neben Kathedralen und Burgen den mittelalterlichen

[1]) Ein schönes Beispiel einer alten unwohnlichen Burg ist Lindisfarne Castle.

Digitized by Google

Städten Italiens, Deutschlands und der Niederlande ihr charakteristisches Gepräge verleihen. Nur einige Zunfthallen sind vorhanden. Der Grund hierfür ist darin zu erblicken, daß die geschichtliche Entwicklung Englands die Herausbildung einer so souveränen Unabhängigkeit der Städte, wie es in den genannten kontinentalen Ländern der Fall war, nicht zuließ. Andrerseits ermöglichte aber der im Verhältnis zum Kontinent ruhigere Verlauf der englischen Geschichte und die verhältnismäßig frühe Festigung der inneren Verhältnisse eine frühzeitige Entfaltung der häuslichen Baukunst auch in ungeschützten Städten und auf dem platten Lande. Bereits seit dem 13. Jahrhundert findet sich neben dem „castle" in England das einfache „manor-house", dem freilich wegen seiner burgartigen Befestigung oft auch die Bezeichnung „castle" beigelegt wurde. Die normannischen Großen vermochten ihr in Streubesitz verliehenes Lehnsgebiet nicht selbst zu verwalten. Sie belehnten mit den einzelnen Teilen ihre Untervasallen, wohl oft Angehörige des niederen Landadels sächsischen Geblüts. Diese sog. „baillifs" bewohnten das „manor-house", dessen baulicher Charakter sich in seiner Eigenart bis ins 16. Jahrhundert stetig fortentwickelte. Dazu gesellt sich, als nach dem Ende des Wehrburgen- und Kirchenbaues die häusliche Architektur aufblühte, eine große Anzahl von prunkvollen Schlössern, idyllisch gelegenen Landsitzen, Herrenhäusern, Bischofssitzen und Pfarrhäusern, die in dem malerischen Stil der ausklingenden Gotik erbaut sind und in ihren Schmuckformen bereits vereinzelt Barockmotive aufweisen. Aus jener Zeit stammt auch eine Reihe von Kollegbauten in Oxford und Cambridge. Erstaunlich ist die große Zahl von Landhäusern, die damals und in der Folgezeit im modernen „italienischen Stil" inmitten prächtiger Parkanlagen erstanden. Jago erwähnt in seinem »Edge Hill« nicht weniger als etwa 55 Landsitze, die er von dem Hügel aus im Rundblick erspähen konnte. Außer der zeitigen Konsolidierung der politischen Verhältnisse muß noch ein anderer Grund für diese Erscheinung angeführt werden: die strikte Durchführung des Erstgeburtsrechtes in englischen Adelskreisen. So blieb ein wertvoller, umfangreicher Grundbesitz ungeteilt, dessen reiche Erträgnisse es dem jeweiligen Besitzer sehr wohl erlaubten, seinen Neigungen zu leben. Er konnte sich ein Landhaus bauen und einen schönen Park anlegen, beides nach der neuesten Mode wieder umgestalten.[1])

Majestätische Kirchen und verfallene Klosterruinen, altersgraue Burgen und Herrensitze, efeubewachsene Universitätsgebäude, prächtige Schlösser und Landhäuser: das ist in der Hauptsache der um 1700 in England vorhandene Bestand an Bauwerken, die aus den zurückliegenden fünf „gotischen" Jahrhunderten von etwa 1100 bis 1600 stammen. Dem gewaltigen Werk dieser schaffensfreudigen Zeiten gegenüber treten, was die Zahl anbelangt, die Barockbauten des 17. Jahrhunderts fast ebenso in den Hintergrund wie die Überreste der Frühzeit bis zur normannischen Eroberung, etwa die wenigen Steinmonumente altbritischer Kultstätten, von denen Stonehenge am frühe-

[1]) Die Primogenitur schafft so auch die Vorbedingungen dafür, daß England in der Entwicklung der Gartenkunst eine so bedeutende Führerrolle spielen konnte. Die Ausbildung des Landschaftsgartenstiles wäre kaum möglich gewesen, wenn den interessierten Adelskreisen nicht weite Ländereien zur Verfügung gestanden hätten (vgl. Beers I, S. 127).

Digitized by Google

sten allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zog, die Römerwälle mit den stark abgetragenen Ruinen der Kastelle und Warttürme und die ausgedehnten Wehranlagen angelsächsischer und dänischer Zeit. Die gotischen Bauten und Ruinen zeichnen sich großenteils durch eine außerordentlich malerische Lage aus. Sie beherrschen entweder ein Stadtbild, öfter noch stehen sie in der reizvollen Umgebung einer freien Landschaft, umschwebt von dem Erinnerungshauch großer historischer Ereignisse, Zeugen einer verklungenen Zeit, die voll reichen inneren Lebens gesteckt hat.

Für die historische Atmosphäre der gotischen Architektur mangelte es jedoch damals an Verständnis. Seit der Reformation und dem Sturze des Feudalsystems sah man in der Gotik das Symbol der Knechtung, die Großväter und Urgroßväter von Priestern und Baronen zu erdulden hatten. Im 17. Jahrhundert wurde diese Abwendung noch verstärkt durch das Eifern der Puritaner, und vollends wurde der Bruch mit der Vergangenheit herbeigeführt durch die umwälzenden Ideen der Aufklärung. Um 1700 ist die mittelalterlich-gotische Tradition im Bereiche der Baukunst wie der Literatur nahezu versiegt. Der gotische Baustil blieb nur in entlegenen Teilen des Landes noch in Gebrauch und für die Universitätsbauten von Oxford, dem Eastlake das Zeugnis einer starken Konservativität ausstellt.[1]) Die alten Überlieferungen hatten keinen Platz mehr in der Literatur, die, von Aufklärungsgedanken beherrscht und von den Prinzipien des französischen Klassizismus durchdrungen, der seit der Restauration starken Einfluß auf England gewann, sich der Antike zuwandte, vor deren strahlendem Lichte das Mittelalter in Finsternis versank. Die einzigen, die in der Zeit zunehmender Abkehr von Mittelalter und Gotik nicht mit dem Strome schwimmen, sind die „antiquaries", die Altertumsfreunde oder Antiquare, wie wir sie kurz bezeichnen wollen. Ihr Wirken beginnt bereits zur Zeit der Reformation. Es soll später ausführlicher im Zusammenhang betrachtet werden.

An dieser Stelle scheint es angebracht, einen Blick auf die schottischen Verhältnisse zu werfen, die in wesentlichen Punkten von den englischen verschieden sind.

Das schottische Geistesleben war nicht in dem Maße fremden Einflüssen ausgesetzt wie das englische. Es hatte durch die Jahrhunderte hindurch sein eigenes, national-heimisches Gepräge getragen. Schottland war nie römische Provinz gewesen, war infolgedessen auch nie mit der römischen Kultur in direkte Berührung gekommen. Nie gewannen die Schotten ein inneres Verhältnis zur Antike. Erst als nach der Union (1707) eine engere geistige Verbindung mit England eintrat, als Dr. Johnson sein berühmtes Wort prägte: „The best sight for a Scotchman is the highroad leading to London", wurden die literarischen Kreise stärker mit dem Klassizismus vertraut. Doch eine so durchgreifende Wandlung, wie sie die englische Literatur durch die Aufklärungsgedanken und die klassizistischen Ideen erfahren hatte, war in der schottischen unmöglich, da diese viel zu sehr im heimischen Boden verwurzelt war. Die schottische Dichtung von den „makaris" bis zu Walter Scott ist aus dem nationalen Empfinden herausgeboren, aus einer Gemütsstimmung

[1]) Eastlake, »A History of the Gothic Revival«, S. 25.

Digitized by Google

heraus, in der die Liebe zu der malerischen Naturschönheit der heimischen Landschaft zusammenklingt mit der Begeisterung für die wildbewegte Vergangenheit, deren Hauch über dem blutgetränkten Boden dahinschwebt.[1]) Jahrhundertelang spielten sich in dem englisch-schottischen Grenzlande die erbittertsten Kämpfe ab, von deren Schauplatz in seiner landschaftlichen Eigenart und deren Ausnützung zu militärischen Zwecken A. Geikie, der ausgezeichnete Kenner Schottlands, ein überaus anschauliches Bild entwirft.[2])

In dem bewegten Herüber und Hinüber der Grenzkämpfe zerstört, lag um 1700 so mancher altersgraue Wachtturm in Trümmern, und so manche stattliche Burg war zur Ruine geworden in den unaufhörlichen Fehden der Barone. Wenn heutzutage davon vielleicht nur noch kümmerliche Reste vorhanden sind, waren es dazumal noch malerische Ruinen[3]), die als eindringliche Zeugen in der umwohnenden Bevölkerung die Erinnerung an die tatenreiche Vergangenheit, an die Bruce und Wallace wachhielten und nicht als die Denkmäler einer unseligen, bestgehaßten Zeit verachtet waren.[4]) Doch der kriegerische Geist vergangener Tage, der in den von Generation zu Generation fortgeerbten Balladen eine poetische Verklärung gefunden hatte, lebte sich selbst ja auch in Taten noch aus. Zu den alten Überlieferungen gesellte sich die frische Erinnerung an die heißen Kämpfe der Covenanters in den achtziger und neunziger Jahren des 17. Jh.; die Geschichten von „bluidy" Clavers und seinen Anhängern, die mit äußerster Bravour in den Tod gingen, waren in aller Munde. 1689 wurde die blutige Schlacht von Killiecrankie geschlagen, und 1692 fielen in dem fürchterlichen Blutbade von Glencoe die Macdonalds dem Hasse der Campbells zum Opfer. Und weiter bis ins 18. Jahrhundert hinein gärte das wilde, kampfeslustige Blut. Trotz der Union blieb im Volke der alte Haß gegen die Engländer wach, der auf der anderen Seite sich in treuester Anhänglichkeit an die Stuarts kundtat. 1715 erhoben sich die Anhänger James Stuarts gegen das englische Regime, und erst 1745 wurde der letzte große Jakobitenaufstand niedergeschlagen.

In Anbetracht der Tatsache, daß die Traditionen der heimischen Vergangenheit sich so lebenskräftig bis in die unmittelbare Gegenwart fortsetzten und einen so bedeutenden Faktor im nationalen Leben darstellten, erscheint es nicht verwunderlich, daß sich in breiten Kreisen des schottischen Volkes auch ein ursprüngliches, inniges Verständnis wachhielt für die mittelalterliche Architektur, die von der Atmosphäre des historischen Geschehens umweht ist. „In Scotland", sagt Eastlake, „the old baronial type of residence was long preserved, and it would not be difficult to cite instances of its adoption in successive ages from feudal days to our own times" (d. i. 1878).[5])

In dem literarischen Leben Schottlands waren im Laufe des 17. Jahr-

[1]) Vgl. Pierce, »Currents and Eddies in the English Romantic Generation«, S. 83ff.
[2]) Geikie, »The Scenery of Scotland«, S. 401.
[3]) So berichtet Chateaubriand, die schönsten gotischen Ruinen seien im Seengebiet, in den schottischen Bergen und auf den Orkneyinseln zu finden (vgl. »Génie du Christianisme«, s. Beers II, S. 207).
[4]) Man braucht nur einmal die Einleitungen zu Scotts »Minstrelsy of the Scottish Border« zu lesen, um von der engen Verwobenheit von Naturschönheit und kriegerischen Erinnerungen ein anschauliches Bild zu bekommen.
[5]) Eastlake, a. a. O. S. 58.

Digitized by Google

hunderts infolge engherzigen puritanischen Geistes die alten Überlieferungen zurückgedrängt worden. Doch als im frühen 18. Jahrhundert der alte Geist wieder in die schottische Kunstdichtung Einzug zu halten begann, Leute wie Ramsay sich um die alte Volksdichtung bemühten, da war ein ganz anderer Resonanzboden für ihr Wirken vorhanden, als es in England der Fall sein konnte. Denn hinter den Dichtern stand das Volk; die Literaten schöpften ja nur aus dem lebendigen Quell, der in den Kreisen der einfachen Leute nie versiegt war, während in England das große Publikum den alten Traditionen doch immerhin so entfremdet war, daß es längerer Zeit bedurfte, um es mit der Ideen- und Stoffwelt der eigenen Vergangenheit wieder enger vertraut zu machen.

3. Die Altertumsforschung.[1])

Mannigfach und tiefgreifend sind die Nachwirkungen der Reformation auch außerhalb der rein religiösen Sphäre. Die Auflösung der Klöster hatte, wie wir gesehen haben, die Vernichtung reicher Schätze zur Folge. Viele Tausende von Handschriften und Folianten fielen der Zerstörung anheim. Die Gelehrtenarbeit, die bisher nahezu ausschließlich in den Klosterbibliotheken ihre Heimstätte hatte, wurde heimatlos. An die gotische Baukunst heftete sich der Makel der Papisterei, ihre Werke zerbröckelten, teilweise willkürlich zerstört, unter allgemeiner Gleichgültigkeit und Mißachtung. Andererseits aber schuf die gewaltige Umwälzung, die alte Traditionen und Vorurteile zerbrach, auch in den Nebenbereichen ihrer Wirkung die Grundlage für eine von neuem Geiste getragene Entwicklung. Dazu ist die Begründung der englischen Altertumsforschung durch Männer wie Leland und Parker zu rechnen, ein Wissenszweig, der sich in der Folgezeit zu immer größerer Breite entwickelte. Durch die Zerstörung der Klosterbibliotheken kamen so manche Aufzeichnungen weltlichen Inhalts ans Licht, die in Winkeln verstaubt gelegen hatten und bei einer ernsthaften Klosterreform wahrscheinlich dem Untergange geweiht gewesen wären. Die alten, halbvergessenen Chroniken wurden hervorgezogen, und aus ihnen nährte sich der starkmütige Patriotismus der Chronisten der elisabethanischen Zeit. Mit Stolz blickten Männer wie Edward Hall, Harrison, Holinshed u. a. m. auf die heimische Geschichte zurück und suchten durch ihr Werk Englands Ruhm in frischem Glanze erstrahlen zu lassen. Von dem gleichen Stolze war Erzbischof Parker beseelt, der sich große Verdienste um das Studium der alt- und mittelenglischen Sprache erwarb; und ebenso Leland, Speed, Camden, Norden u. a. m., die das Inselreich bereisten und mit erstaunlichem Eifer alle Altertümer sammelten, deren sie habhaft werden konnten. Wappen- und Münzkunde, Bau- und Schnitzkunst, Malerei und Bronzeguß, römische Antiquitäten – all dies lag im Bereiche ihres Interesses. Dieselbe Entdeckerfreude, die die englischen Seehelden hinaus aufs weite Meer nach fernen, unbekannten Ländern trieb, entfachte in den Chronisten und Antiquaren die

[1]) Vgl. C. H. E. L. III, Chapt. III: »Dissolution of the Religious Houses« und Chapt. XV: »Chroniclers and Antiquaries«; C. H. E. L. IX, Chapt. XIII, 2: »Antiquaries«; Eastlake a. a. O. S. 65 ff.

Digitized by Google

Leidenschaft, die Schätze der Heimat in ihrer ganzen Fülle zu erschließen. Charakteristisch für den Anfang dieser Altertumsforschung ist das Streben auf das Ganze hin, der Wunsch, im ersten Anlauf den unendlichen Stoff zu bewältigen. Den Geschichtsschreibern fehlte der historisch-kritische Sinn. Wahllos und gutgläubig griffen sie die oft auf recht schwankender Grundlage ruhenden Anekdoten auf, die ihnen ihre Quellen darboten. Nichts war ihnen zu unwichtig, nichts zu fernliegend, um nicht aufgezeichnet zu werden. Das gleiche Streben nach Vollständigkeit liegt dem antiquarischen Wirken Thomas Lelands zugrunde, der 1533 zum „King's antiquary" ernannt wurde und von 1534 bis 1543 (nach seiner Angabe 1536–42) in königlichem Auftrage das ganze Land bereiste, um Material zu sammeln für ein auf breitester Grundlage anzulegendes Werk, das den Titel tragen sollte »History and Antiquities of this Nation«. Die Gründlichkeit, mit der er vorging, setzt in Erstaunen.[1]) Die Stoffmasse, die er zusammentrug, war so übermächtig, daß er sie gar nicht verdauen konnte, und späteren Forschern blieb es überlassen, seine Kollektaneen auszuwerten. Auch „Maister" Camden, einer der bedeutendsten Altertumsforscher des 16. Jahrhunderts, zog daraus Nutzen, als er für sein gewaltiges Werk in jahrelanger, fleißiger Arbeit den Stoff sammelte. 1586 erschien sein berühmtes »Britannia, sive Florentissimorum regnorum Angliae, Scotiae, Hiberniae, et Insularum adiacentium ex intima antiquitate Chorographica Descriptio«. Leland und Camden gesellen sich Speed und Norden zur Seite, die beide durch kartographische Aufnahmen einen wesentlichen Beitrag zur Erforschung des Heimatlandes lieferten. Ein kleiner Kreis von Altertumsforschern schloß sich – ein Zeichen für die fortschreitende Entwicklung – 1572 auf das Betreiben des Erzbischofs Parker hin zu einer „Society of Antiquaries" zusammen. Die Mitglieder trafen sich 20 Jahre lang regelmäßig im Hause Sir Robert Cottons, des Schöpfers der berühmten Cottonischen Bibliothek. Die Vereinigung wurde aber beim Regierungsantritt Jakobs I. aufgehoben.

Der Umfang der Studien, die von diesen Forschern getrieben wurden, ist bereits angedeutet worden. Einen besonderen Platz beansprucht die gotische Architektur als Forschungsgebiet, das für uns von besonderem Interesse ist. Es ist nicht verwunderlich, daß die alten Burgen und Kirchen und Klöster als augenfälligste Zeugen der nationalen Vergangenheit von Anfang an die Aufmerksamkeit der Antiquare auf sich lenkten. Selbst wenn ihr Sinn nur nach alten historischen oder juristischen Dokumenten stand, so führte sie ihr Weg doch unweigerlich zu den gotischen Bauten des Mittelalters; denn wo sonst als in den Kirchen und Klöstern fanden sie die verstaubten Folianten, aus denen sie ihr Wissen schöpfen konnten? Erst 1602 wurde ja nach Jahrzehnten eifrigster Sammelarbeit in Oxford die Bodleiana eröffnet, deren Schätze hinfort eine Hauptfundgrube für die Altertumsforschung bildeten. Die im 16. Jahrhundert mächtig anschwellende antiquarische Bewegung führt jedenfalls einen kleinen Kreis von Leuten zu einer vorurteilsfreieren Haltung gegenüber der Gotik, als sie die große Masse besaß. Daß

[1]) Vgl. was er selbst über seine Reise in dem Bericht an den König schreibt, s. C. H. E. L. III, S. 329.

Digitized by Google

sich diese wenigen selbst im Zwiespalt mit dem herrschenden Zeitgeschmack fühlten, dafür zeugt der apologetische Ton, den Camden und Weever anschlagen, wenn sie von den Klöstern sprechen.[1])

Im 17. Jahrhundert blüht das antiquarische Studium mit unverminderter Lebenskraft weiter. Insbesondere setzt die Beschäftigung mit der Ortsgeschichte und den Lokalaltertümern mit verdoppeltem Eifer ein. Das Zentrum der antiquarischen Forschung ist jetzt Oxford, wo die Bodleianische Bibliothek ihren Zauber ausübte. An bedeutenden Namen sind zu nennen Dugdale, Anthony à Wood, Tanner, Rawlinson und Hearne. Dugdales bemerkenswertes Werk ist das »Monasticon Anglicanum«, ein wertvoller Bericht über die Lage, Entstehung und Geschichte der englischen Klöster.[2]) Das hervorragendste Mitglied des Oxforder Kreises ist Anthony à Wood, der, wie auch Camden, in früher Jugend ausgesprochene Neigung zu antiquarischen Studien zeigte. In Oxford geboren, sog er von Kind auf die historische Atmosphäre der an Vergangenheitserinnerungen so reichen Stadt ein. Noch in jungen Jahren schrieb er eine Abhandlung über die Altertümer seiner geliebten Heimat, die bei den Professoren der Universität so großen Beifall fand, daß sie eine Übersetzung ins Lateinische in die Wege leiteten. 1674 erschien dann das berühmte Werk »Historia et Antiquitates Universitatis Oxoniensis« oder »Athenae Oxonienses«, wie es kurz genannt wird. 1695 ließ Tanner sein Handbuch »Notitia Monastica« erscheinen, das deswegen von besonderer Bedeutung ist, weil der Verfasser darin dem allgemeinen Vorurteil die Stirn bietet und die Mönche ob ihrer wissenschaftlichen Leistungen in Schutz nimmt. Diese wenigen Hinweise mögen für das 17. Jahrhundert genügen. Im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts erreicht die antiquarische Bewegung wieder einen Höhepunkt. 1718 wird die „Society of Antiquaries" neu gegründet und bildet von nun an den geistigen Mittelpunkt der Altertumsforschung.

Es braucht eigentlich nicht besonders betont zu werden, daß die Fülle der Grafschafts- und Stadtgeschichten, die das 17. Jahrhundert hervorbrachte, auch einen wesentlichen Faktor in der Aufrechterhaltung der gotischen Tradition darstellt. Die Wertschätzung der gotischen Architektur geht Hand in Hand mit dem wachsenden Verständnis für malerische Naturszenerien. Das beste Beispiel liefert dafür Stukeleys »Itinerarium Curiosum« (1724), in dem die Vorliebe für schöne Landschaftsbilder sich paart mit einer aus ehrlichem Herzen dringenden Neigung für die Gotik. „His love of the Gothic appears, whenever he sees a church", sagt Havens.[3])

Ende der zwanziger Jahre läßt die Flut lokalgeschichtlicher Publikationen, soweit sie wenigstens für uns von Belang sind, merkbar nach, um erst 1770 wieder zu einer mächtigen Welle anzuwachsen. Die Zwischenzeit stellt keine absolute Lücke dar, weder in der Altertumsforschung im allgemeinen, noch

[1]) Vgl. C. H. E. L. IX, S. 350.

[2]) Die drei Bände erschienen unter tatkräftiger Mithilfe Dodsworths 1655, 1661 und 1673 und wurden 1722/23, durch zwei Ergänzungsbände vermehrt, von Steevens neu herausgegeben. Eine achtbändige Neuausgabe des gesamten Werkes mit fortgeführten Ergänzungen erschien 1846 in London.

[3]) Havens, »Romantic Aspects of the Age of Pope« in Publ. Mod. Lang. Ass., new series XX, S. 319.

Digitized by Google

in der gotischen Tradition im besonderen. Es fehlen nur bedeutendere Veröffentlichungen, und es scheint so, als ob die gegenwartsstolze Lebensstimmung der Aufklärung auch in antiquarisch gerichteten Kreisen die alte Begeisterung etwas abgekühlt hätte. Doch in einzelnen Leuten ist sie trotz alledem immer noch lebendig. Besonderer Erwähnung verdient ein Mann, dessen Werk auf ein zukunftsreiches Feld antiquarischer Betätigung hinweist, der Kupferstecher Samuel Buck, der in der Zeit von 1711 bis 1753, seit 1727 von seinem Bruder Nathaniel unterstützt, das Riesenwerk vollbrachte, alle bedeutenderen Baualtertümer von England und Wales im Bilde festzuhalten. Nach einem festen Plane bereisten die beiden Brüder all die Jahre hindurch im Sommer nacheinander die einzelnen Grafschaften, um die Zeichenskizzen anzufertigen. Im Winter stachen sie dann die Platten und übergaben die Früchte ihrer Arbeit der Öffentlichkeit. 1774 erschien die gesamte Serie der Jahresveröffentlichungen in drei Foliobänden unter dem Titel »Buck's Antiquities or Venerable Remains of above 400 Castles in England and Wales, with near 100 Views of Cities«.[1])

Mit seinem Werke, das in seiner Art einzig dasteht, deutet Buck die Richtung an, in der sich die antiquarischen Bemühungen am Ende des 18. Jahrhunderts halten. Hatten die alten Forscher vom Schlage Dugdales und Woods die Geschichte der Schlösser und Klöster und Kirchen aufgezeichnet, so liefert nun die junge Generation die Illustrationen dazu; und wenn die alten sich mehr oder minder in den Bahnen eines naiven Dilettantismus bewegt hatten, der uns lächeln macht, so gibt der langsam erwachende Sinn für das Wesen historischer Entwicklung den Werken der jungen wenigstens einen Schimmer der Wissenschaftlichkeit, wenn auch die kritisch-vorurteilsfreie Einstellung z. B. zur Gotik erst eine Errungenschaft des 19. Jahrhunderts ist. 1771 machte James Bentham mit seinem Werke »History and Antiquities of Ely«, das eine verständnisvolle Abhandlung über die gotische Baukunst enthält, den Anfang in dem neuen Reigen bedeutender Publikationen. 1773 bis 1787 veröffentlichte Captain Grose unter Mithilfe von Gough und Thomas Sandby vier Bände »Antiquities of England and Wales«, die einen guten Überblick über den Bestand an gotischen Bauwerken gewähren. 1789 folgten in zwei Bänden die »Antiquities of Scotland« und 1795 das entsprechende Werk für Irland. Im gleichen Jahre brachte Carter sein »Ancient Architecture of England« heraus. 1786 erschienen Hearnes »Antiquities of Great Britain« mit vielen Abbildungen von Klöstern, Kirchen und Burgen, von denen damals die Mehrzahl in Ruinen lag. Zum Schluß sei das gemeinsame Werk von James Bentham und Browne Willis genannt: »History of Gothic and Saxon Architecture in England exemplified by descriptions of the Cathedrals, &c.« Bentham verteidigt darin die mittelalterliche Architektur gegen den Vorwurf des Barbarischen, der nur moderner Unkenntnis entstammen kann. Wie ersichtlich, beschränken sich diese

[1]) Den Stichen wird z. T. eine hervorragende Qualität nachgerühmt. Im D. N. B. heißt es: As a painstaking delineator of architectural remains long since destroyed, Buck has never been surpassed for truthfulness of detail, often conveyed at the sacrifice of general effect (III, S. 198).

Digitized by Google

Werke großenteils nicht mehr auf einzelne Grafschaften, sondern mithilfe der in reicher Fülle beigefügten Kupfertafeln geben sie ein anschauliches Gesamtbild der alten Architektur des ganzen Inselreiches.

Um den organischen Zusammenhang nicht zu zerreißen, ist das Wirken der Antiquare über nahezu drei Jahrhunderte hin bis zum Ende des 18. im groben Umriß betrachtet worden. Während dieser Zeit ist in den Kreisen der Männer, die sich liebevoll in das Studium der heimischen Vergangenheit vertieften, der Sinn für den Eigenwert der gotischen Architektur nie erloschen. Zwei mächtige Wellen von einschlägigen Veröffentlichungen sind insbesondere zu unterscheiden: Die eine bedeckt etwa die zweite Hälfte des 17. und das erste Viertel des 18. Jahrhunderts, die andere schwillt in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts an und ebnet den Weg für das „Gothic Revival" im 19. Jahrhundert. In dem Intervall, das den mittleren Teil des 18. Jahrhunderts einnimmt, tritt in der emsigen Arbeit, welche die Antiquare zugunsten der altheimischen Architektur leisten, eine Atempause ein, und so ist es nicht verwunderlich, daß gerade in dieser Periode die allgemeine Nicht- oder Mißachtung der Gotik ihren Höhepunkt erreicht.

2. Kapitel

Der Pseudoklassizismus und die Gotik.

Aufklärungsgedanken, verbunden mit den Grundsätzen des französischen Klassizismus, geben der augustanischen oder pseudoklassizistischen Periode der englischen Literatur im wesentlichen ihr Gepräge. Die Epoche reicht – im weitesten Sinne – von der Mitte des 17. Jahrhunderts bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts und erlebt ihre Blüte in der Generation Popes. Danach schwächen sich die klassizistischen Tendenzen im Kampfe mit neu aufkommenden Ideen ab.

Die Aufklärung bringt den gesunden Menschenverstand zur Herrschaft. Der Glaube an seine Allmacht und Untrüglichkeit erfüllt die Menschen jener Tage mit einem selbstgefälligen Stolz auf ihre Zeit, die es so herrlich weit gebracht hat, und mit Geringschätzung für die vorausgehenden „gotischen" Jahrhunderte, die, noch unaufgeklärt, im Dunkel tappten und barbarische Sitten hatten. Voll Verachtung blickte man auf das Mittelalter mit seinem Aberglauben[1]) und Hexenwahn, mit all seinem Mystizismus und wissenschaftlichen Irrlehren. Mittelalterliche Kunst und Dichtung wurden über die Achsel angesehen. Überlegen lächelnd schaute man auf die volkstümlichen Sitten und Gebräuche hinab, die in der dunklen Vergangenheit wurzelten. Auf religiösem Gebiete kämpften die Freidenker gegen alles Übernatürliche und Wunderbare. Der kirchlichen Dogmatik setzten sie eine „natürliche Religion" gegenüber, die sich auf die Prinzipien des Verstandes gründet. Alle positiven Religionen, sagen sie, sind nur Entstellungen dieser Naturreligion.

[1]) Addison und Shaftesbury wandten sich energisch gegen den volkstümlichen Gespensterglauben, vgl. Thürnau, »Die Geister in der englischen Literatur des 18. Jahrhunderts, S. 7 u. 9.

Digitized by Google

Alles Irrationale ist erst im Laufe der historischen Entwicklung hinzugefügt worden, zumeist von schlauen Priestern ausgeklügelt, die durch die Stärkung des Aberglaubens ihren Einfluß auf die große Menge zu festigen hofften.[1]) Gegen den Priestertrug und die pfäffische Heuchelei ziehen die Aufklärungsdenker mit ganz besonderem Eifer zu Felde. Kampf gegen Fanatismus und Unduldsamkeit, gegen Unterdrückung und Knechtung steht auf ihren Fahnen geschrieben. Freiheit ist die erste und einzige Bedingung für die ungehemmte Entfaltung von Kunst und Wissenschaft. In freien Staaten gedeihen diese wie edle Pflanzen zu ausgeglichener Schönheit, die größten Reiche jedoch, in denen die Tyrannei herrscht," vermögen selbst unter der Gunst einer langen friedlichen Entwicklung nur häßliche und barbarische Mißbildungen hervorzubringen.[2]) Daher wendet sich Shaftesbury in schärfster Polemik gegen den Feudalstaat und die mittelalterliche Kirche, die die antike Größe und Erhabenheit in einen finsteren Barbarismus versinken ließen. Ganz in Shaftesburyschem Geiste preist Addison die Bewohner der kleinen Bergrepublik San Marino glücklich, weil sie frei sind, während die mittelalterliche Tyrannis die reichen Gefilde der römischen Campagna zu einer Wildnis gemacht habe.[3]) Unter diesen Umständen ist es begreiflich, wenn zu Anfang des 18. Jahrhunderts das alte Vorurteil, das seit der Reformation der gotischen Architektur anhaftete, an Schärfe zunimmt.

Ein anderes Moment tritt hinzu, um die Werke der mittelalterlichen Baukunst noch stärker in Mißkredit zu bringen: die Inkongruenz des gotischen Stiles mit dem Formideal jener Zeit. Klarheit, Einfachheit, Ordnung, Regelmäßigkeit sind die Forderungen, die sich aus dem Grundsatze der Vernunft und „Natürlichkeit" für die künstlerische Gestaltung ergeben. Dieses Ideal sieht man verwirklicht in den Werken der Antike. Das ästhetische Empfinden des Klassizisten ist eingestellt auf die strenge, tektonische Schönheit, die sich im griechischen Tempel in höchster Vollendung offenbart. Für die phantastische Formenwelt der Gotik, für die malerische Schönheit der mittelalterlichen Kathedralen geht ihm infolgedessen das tiefere Verständnis ab.

Mit dem Worte „Gothic" verknüpft sich um 1700 durchweg ein verächtlicher Nebensinn. Gleichbedeutend mit „barbarous, uncouth, rude" wird es ein ständiges Beiwort für das finstre, krause Mittelalter. „Gothic ignorance" und „Gothic license" sind geläufige Ausdrücke. Armstrong spricht von „Gothic Solitude", um die düstere, unzugängliche Einsamkeit zu kennzeichnen, von der die Nilquelle überschattet ist.[4]) Triumphierend ruft Tickell aus:

„No more we fear the military rage,
Nurs'd up in some obscure barbarian age:
Nor dread the ruin of our arts divine
From thick-skull'd heroes of the Gothic line."[5])

Was dem Ideal antiker Klarheit und Regelmäßigkeit widerspricht, wird ebenfalls mit einem geringschätzigen „Gothick" abgetan. So erhält „Gothic"

[1]) Vgl. Shaftesbury, »Characteristics« II, S. 134.
[2]) Vgl. Shaftesbury, a. a. O. II, S. 155.
[3]) Addison, »Letter from Italy«, V. 84 ff.
[4]) Armstrong, »The Art of Preserving Health« B. II, Ch. XVI, S. 526.
[5]) Tickell, »Oxford« (1706), Ch. XI, S. 131.

Digitized by Google

den Sinn von „lawless, tawdry, irregular, misshapen". Shaftesbury spricht von der „gotischen" Muse Shakespeares, Fletchers, Jonsons und Miltons und ihren „stammering tongues that nothing but the youth and the rawness of the age could excuse."[1]) Addison schreibt die Manieriertheit der „metaphysical poets" ihrem „gotischen" Geschmack zu.[2])

Addison ist einer der Kronzeugen für die ablehnende Stellung seiner Zeit zur mittelalterlichen Baukunst.

In den Jahren 1702/03 weilte er in Italien und besuchte, von der glühenden Begeisterung des Klassizisten für die versunkene Antike erfüllt, all die Stätten, die ihm durch seine Lateiner vertraut waren; Horaz und Vergil sind seine Führer. Angesichts der römischen Ruinen, der anschaulichen Zeugen jener großen Zeit, werden ihm bis dahin dunkel gebliebene Stellen in den Werken Juvenals, Ovids, Manlius' und Senecas mit einem Male klar. Voll Bewunderung steht er vor den Trümmern untergegangener Größe, in deren Schatten die mittelalterlichen Bauten Roms für ihn nahezu untergehen. In seinem Reisetagebuche tut er sie mit der kurzen Bemerkung ab, sie seien so „embroiled with fable and legend that there is little satisfaction in searching into them."[3]) Doch mit Schweigen ließen sich die Kathedralen der italienischen Gotik nicht übergehen; im engen Beieinander mit Renaissancepalästen und antiken Ruinen forderten sie geradezu zum Vergleiche heraus. Immer wieder stellt er in seinen Tagebuchaufzeichnungen und späterhin in seinen Spectatorbeiträgen, in denen er die Reiseeindrücke zu kritischen Auseinandersetzungen verwertet, die „edle Einfalt und stille Größe" der antiken Kunst der verworrenen Phantastik der gotischen gegenüber. So vergleicht er die Innenansicht des Pantheon mit der einer gotischen Kathedrale hinsichtlich ihrer Wirkung auf das menschliche Gemüt, d. h. auf das Gemüt des Klassizisten. Betritt er das Pantheon, so hat er die Empfindung der Erhabenheit und des Staunenswerten. Der Innenraum der gotischen Kirche hingegen macht, obwohl er fünfmal so groß ist, nur einen schwachen Eindruck auf ihn; „which can arise from nothing else but the greatness of manner in the one, and the meanness in the other."[4]) Die Fülle des Kleinschmucks in der Kathedrale von Siena ist so überwältigend und erdrückend, „that nothing in the world can make a prettier show for those who prefer false beauties and affected ornaments to a noble and majestic simplicity."[5]) Der Wertmaßstab, den Addison anlegt, ist von der Einsicht bestimmt, daß nur die antike Architektonik eine ideale, wertvolle, sozusagen eine absolute Schönheit besitzt. Demzufolge kann das, was ihr so gänzlich widerspricht wie die gotische Formenwelt, in keinem Falle einen höheren ästhetischen Wert besitzen.

Freilich vermochte auch Addison sich nicht der grandiosen Wirkung zu entziehen, die eine gotische Kathedrale, von außen gesehen, auf den Beschauer ausübt, mag er auch noch so sehr in klassizistischen Vorurteilen

[1]) Shaftesbury, a. a. O. I, S. 141.
[2]) »Spectator« Nr. 62, s. Beers I, S. 227.
[3]) Zit. nach D. N. B. I, S. 123.
[4]) »Spectator« Nr. 415, s. Perry, »English Literature in the Eighteenth Century«, S. 143, Note.
[5]) Addison, »Remarks on Several Parts of Italy« II, S. 313, zit. nach Perry, a. a. O. S. 142.

Digitized by Google

befangen sein. Die Kathedrale von Bern hält er für „perhaps the most magnificent of any Protestant churches in Europe out of England. It is", so fährt er fort, „a very bold work and a master-piece in Gothic architecture."[1]) Mit größerer Einschränkung sagt er von Siena: „There is nothing in this city so extraordinary as the Cathedral, which a man may view with pleasure after he has seen St. Peter's, tho' 't is quite of another make, and can only be looked upon as a master-piece of Gothic architecture."[2]) Vielleicht hat er instinktiv herausgefühlt, daß es sich hier um eine ganz andere Welt handelt, für die eine Bewertung nach klassizistischen Maßstäben gar nicht angebracht ist. Aber sogleich werden diese Ansätze zu einem gerechteren Verständnis für die Gotik von der Übermacht klassizistisch-aufklärerischer Vorurteile erstickt, wie die Betrachtung zeigt, die er unmittelbar daranknüpft:

„When a man sees the prodigious pains and expense that our forefathers have been at in these barbarous buildings, one cannot but fancy to himself what miracles of architecture they would have left us, had they only been instructed in the right way; for when the devotion of those ages was much warmer than it is at present, and the riches of the people much more at the disposal of the priests, there was so much money consumed on these Gothic cathedrals, as would have finished a greater variety of noble buildings than have been raised either before or since that time."[3])

Dieses überlegene Bedauern der Vorfahren, die infolge ihrer barbarischen Unbildung ihre reichen Mittel nicht besser anzuwenden vermochten als zum Bau von Kirchen, die allen richtigen tektonischen Grundsätzen spotten, ist echt aufklärerisch und dürfte die allgemeine Haltung der Zeit am besten illustrieren.

Addison formt sich sein Werturteil über die Gotik in der Fremde. Auf englische Verhältnisse übertragen, finden wir es in den Gedichten seines Freundes Tickell, der in diesem Zusammenhange ebenfalls als ein typischer Vertreter der klassizistischen Geschmacksrichtung gelten darf. In seinem Erstlingsgedicht verherrlicht er als Zwanzigjähriger seine Musenstadt Oxford. Genau so wie Addison in Rom sein Interesse nur den Überresten der antiken Kunst schenkte, so sieht Tickell in Oxford nur die modernen Barockgebäude:

„In equal state our rising structures shine,
Fram'd by such rules, and form'd by such design,
That here, at once supris'd and pleas'd, we view
Old Athens lost and conquer'd in the new." (Ch. XI, S. 131.)

So schreibt er in offensichtlicher Anlehnung an den durch Wood populär gewordenen Ruhmestitel „Athenae Oxonienses". Die mittelalterlichen Bauten dagegen, die für das heutige Empfinden dem Stadtbilde gerade seinen eigentümlichen Reiz verleihen, übergeht er mit Schweigen. Die Fülle der historischen Erinnerungen, von denen die gotischen Kirchen und ehrwürdigen Kolleghäuser umgeben sind, gewinnt für ihn nicht das anschauliche Leben wie für Anthony à Wood, der ganz und gar in ihren Bann gezogen wurde. Als die Königin Caroline 1732 das zerfallene Haus, das ehedem der Schwarze Prinz und Heinrich V. während ihrer Studienzeit bewohnt hatten, wieder-

[1]) Addison, a. a. O. II, S. 350, zit. nach Havens, a. a. O. S. 319.
[2]) Addison, a. a. O. II, S. 313, zit. nach Havens, a. a. O. S. 318.
[3]) Addison, a. a. O. II, S. 313, zit. nach Perry, a. a. O. S. 141.

Digitized by Google

aufbauen ließ, da erscheint ihm das moderne Gebäude zehnmal schöner als die alte gotische Ruine, die einer barbarischen Vergangenheit entstammt.[1])

Sein Auge ist eingestellt auf tektonische Schönheit. An dem Kensingtonpalais hebt er infolgedessen die Regelmäßigkeit der Linienführung besonders hervor:

„Where Kensington, high o'er the neighbouring lands,
Midst greens and sweets, a regal fabric stands . ." [2])

In der zeitgenössischen Dichtung finden sich noch öfter anerkennende Hinweise auf die klassisch-strenge Architektur moderner Bauten, die nach dem hehren Vorbilde Vitruvs und Palladios von den heimischen Baumeistern Wren und Vanbrugh errichtet worden sind.[3]) Diese haben ihr Können an so manchem öffentlichen Gebäude in London und Oxford und so mancher Villa gezeigt, die sie für die Landbesitzung eines reichen Adligen entworfen haben. Die panegyrischen Gedichte, in denen der Autor einem hohen Gönner seinen Dank abstattet für die Gastfreundschaft, die er bei ihm genossen hat, enthalten gewöhnlich auch einen Lobpreis auf das von prächtigen Parkanlagen umgebene Landhaus. Es muß Zeugnis ablegen für den Reichtum und den ausgesuchten Geschmack des Besitzers.[4])

Die Gärten und Parks der Adligen sind vorwiegend die Natur, an der die Augustaner ästhetisches Wohlgefallen fanden. Auch ihr Landschaftsempfinden ist von klassizistischen Normen bestimmt. Die Tendenz, alles in gesetzmäßige Formen zu bringen, hatte im Laufe des 17. Jahrhunderts zur Stilisierung der Natur im regelmäßigen Garten geführt, für den Le Nôtre in Versailles das Muster schuf. Der französische Gartenstil kam mit den Stuarts nach England hinüber. Dazu trat Ende des 17. Jahrhunderts der Einfluß des holländischen Gartens, der sich v. a. in dem Zierschnitt der Bäume und Hecken bemerkbar machte. Das Hauptcharakteristikum ist jedoch, daß im formalen Garten die tektonischen Prinzipien des an hervorgehobener Stelle befindlichen Palastes oder Landhauses auf die Umgebung ausgedehnt sind. Wie in der Baukunst sind auch hier alle Wirkungen auf das Große und zugleich Einfache angelegt. Stark ausgeprägt ist das Bestreben, perspektivische Durchblicke zu gewinnen, das sich v. a. in der Anlage schnurgerader Alleen äußert, die auf das Mittelgebäude orientiert sind. Sie heben so dessen beherrschende Stellung hervor und eröffnen umgekehrt Prospekte in die weitere Umgebung hinaus. Das Landschaftsempfinden ist naturgemäß nicht auf die engen Grenzen des Gartens beschränkt, sondern erstreckt sich auch auf die freie Landschaft hinaus. Der Gesichtswinkel ist hierbei maßgebend bestimmt von dem Idealbilde, das durch die Konvention der Pastoraldichtung überkommen ist. Die freie Landschaft, an der die Menschen jener Zeit Gefallen fanden, die sie aufsuchten, um in den von Horaz so

[1]) »On Queen Caroline's Rebuilding the Lodgings of the Black Prince and Henry V. at Queen's College, Oxford«, Ch. XI, S. 100.

[2]) »Kensington Gardens« (1722), Ch. XI, S. 124.

[3]) Vgl. Thomas Yalden, »Essay on the Character of Sir Willoughby Aston, Late Duke of Aston in Cheshire« (1704):

„From far the pompous edifice behold,
Just the proportions, and the structure bold." (Ch. XIV, S. 82).

[4]) Vgl. [3]) u. Tickell, »Oxford« (1706), Ch. XI, S. 130.

Digitized by Google

hoch gepriesenen Freuden des ländlichen Lebens eine willkommene Erholung zu finden, stellt einen angenehmen Wechsel von sanften Hügeln und grünenden Tälern, lieblichen Hainen, blumigen Auen und fruchtbaren Feldern dar, auf die vom blauen Himmel die Sonne ihre lebenspendenden Strahlen herabsendet. An diesen heiter-ländlichen Szenen gefällt besonders die Ordnung in der Mannigfaltigkeit. Gern nimmt das Auge, das auf die stilisierten Gartenformen eingestellt ist, diese auch in der ungeformten Landschaft wahr.[1])

Die Vorliebe für die Garten- und Schäferlandschaft, in der sich mehr oder weniger der gestaltende Wille des Menschen offenbart, kennzeichnet den Pseudoklassizismus als ein typisches Zeitalter der „Naturferne".[2])

Diese Einstellung schließt ein allgemeines tieferes Verständnis für die ungebundenen, wilden Formen der Landschaft aus. So haben die Augustaner keinen Sinn für das Gebirge. Nur dann entsprechen die Berge dem Zeitgeschmack, wenn sie sich leicht mit Pyramiden vergleichen lassen und als Horizontbegrenzung einer pastoralen Vordergrundslandschaft eine willkommene Abwechslung in das Bild hineinbringen. Lassen sich aber ihre Formen nicht in dieser Weise meistern, widersprechen sie mit ihren regellosen, schroffen Kanten und Flächen allen Gesetzen abgeklärter, ruhiger, tektonischer Schönheit, so empfindet man ihnen gegenüber eine innere Beklemmung und weist mit Ausdrücken wie „horrid, terrible, monstruous" auf ihre Formlosigkeit hin.

Zu dem ästhetischen Maßstabe gesellt sich der utilitaristische. Im Gegensatze zu den lieblichen, blühenden Auen sind die Berge mit ihren unfruchtbaren Felsen und Schluchten nur von denkbar geringem Nutzen für den Menschen. Daseinsberechtigung haben sie höchstens der Erzschätze wegen, die sie in ihrem Inneren bergen. Die Begriffe „schön" und „nützlich" gehören damals eng zusammen und trennen sich nur langsam voneinander. Allmählich erst erwächst das Verständnis für die „zwecklose", malerische Schönheit der freien Landschaft.[3])

Wie für jede „naturferne" Einstellung, so ist es auch für das klassizistische Landschaftsgefühl charakteristisch, daß die Landschaft nicht als ein großes Ganzes geschaut wird, in dem jeder Teil sich in den anderen fügt, sondern als bloße Summe eindrucksvoller Einzelheiten, unter denen die Bauwerke mit an erster Stelle stehen (vgl. S. 4). Wir haben bereits gesehen, daß in der zeitgenössischen Dichtung mit Nachdruck auf die strenge Tektonik und beherrschende Lage der Adelsvillen hingewiesen wird, die sich dadurch augenfällig aus ihrer natürlichen Umgebung herausheben (vgl. S. 36). Für das unbestimmbare Etwas, das Natur- und Kunstform zu einer Einheit zusammenschweißt, fehlt jener Zeit das Verständnis.

Den stärksten visuellen Eindruck rufen die Türme hervor, in denen das vertikale Aufwärtsstreben sich gewissermaßen zu größter Dichte konzentriert,

[1]) Vgl. Kammerer, »Zur Geschichte des Landschaftsgefühls im frühen 18. Jahrhundert«, S. 15 ff.
[2]) Vgl. was Addison im »Spectator« Nr. 414, sagt, s. Perry, a. a. O. S. 155.
[3]) Vgl. Kammerer, a. a. O. S. 114.

Digitized by Google

die sich prägnant aus ihrer Umgebung herausheben und gegen den hellen Himmel abzeichnen. Bei der Beschreibung eines von ferne geschauten Stadtbildes wird stets die Fülle der emporstrebenden Türme hervorgehoben, die im Sonnenschein glitzern.

„O'er Thames her thousand spires their lustre shed"[1])

rühmt Tickell die Hauptstadt[2]), und der Blick auf Oxford entlockt ihm den Ausruf:

„ . . . wheresoe'er I turn my wondering eyes,
Aspiring towers and verdant groves arise."[3])

Die Getürme von Windsor Castle sind ein wohlvertrautes Teilstück der oft beschriebenen Themselandschaft.[4])

Die längste und schlankste Turmspitze von allen englischen Kirchen hat die Kathedrale von Salisbury. Sie stellt ein auf weite Entfernungen hin sichtbares Wahrzeichen des umgebenden Flachlandes dar. In dem satirisch gewürzten Bericht über seine Reise nach Exeter (1716) macht sich Gay über ihre Berühmtheit lustig, indem er sie zusammen mit anderen lokalen Spezialitäten nennt.[5])

Auch Somerville erwähnt Salisbury Cathedral wegen ihrer augenfälligen Wirkung im Landschaftsbilde. Von irgendeiner freundlich gesinnten, unsichtbaren Macht möchte er sich zu der weiten Ebene tragen lassen,

„ . . . where the strain'd eye,
In the wide prospect lost, beholds at last
Sarum's proud spire, that o'er the hills ascends
And pierces through the sky-clouds."[6])

Er läßt die Turmspitze durch die „Himmelswolken" spießen.[7]) Das Beobachtungsvermögen der Klassizisten ist infolge der konventionellen Bindungen beschränkt und ungenau. Das Gefühl für die Vertikale erschöpft sich in einer Bewunderung der Höhe schlechthin. Da nun das Auge zudem auf die im wesentlichen horizontal orientierten Formen der Garten- und Schäferlandschaft eingestellt ist, liegt die Gefahr die vertikale Strebung zu übertreiben sehr nahe. In der Dichtung wie in der Malerei ist es während des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts z. B. Sitte, die Berge mit in die Wolken erhobenem Haupte darzustellen.[8]) Im übrigen mögen tiefgehende Nebelschwaden, die ja in England besonders häufig sind, Anlaß zu der Vorstellung von „wolkenverhüllten" Bergen und Türmen gegeben haben.[9])

---

[1]) »The Royal Progress« (1714), Ch. XI, S. 106.
[2]) Vgl. das Bild „Augustas" in Popes »Windsor Forest«, Ch. XII, S. 154.
[3]) »Oxford«, Ch. XI, S. 131.
[4]) Vgl. Pope, »Windsor Forest«, s. [2]); Somerville, »The Chace«, Ch. XI, S. 164.
[5]) Ch. X, S. 468.
[6]) »The Chace«, Book II, Ch. XI, S. 155.
[7]) Vgl. auch Somerville, »Epistle to Allan Ramsay« (Ch. XI, S. 198):

„ . . . those lofty spires,
Those domes, where fair Edina shrouds
Her towering head amid the clouds";

auch Ramsay, der in der realistischen Erfassung der Natur einer der ersten ist, macht in seinen klassizistischen Gedichten die „Wolkenmode" mit, s. »Ode on Content«, Ed. Chalmers I, S. 145.
[8]) Vgl. Kammerer, a. a. O. S. 91; Belege: Denham, »Cooper's Hill«, Knox, S. 288; Hervey, »Reflections on a Flower-Garden« in »Meditations and Contemplations«, S. 99.
[9]) Dazu kommt das antike Vorbild, vgl. Kammerer, s. o. [8]).

Digitized by Google

Eine Naturdichtung im engeren, modernen Sinne gibt es im Pseudoklassizismus nicht. Der Mangel an individuellem Empfinden nimmt den Augustanern die Fähigkeit, sich in das Eigenleben der Natur so einzufühlen, daß sie ein originelles Abbild der eigenen Seele darin entdecken. In konventionellen Vergleichen dient die Natur nur als Folie für das Tun und Treiben, das Denken und Fühlen des Menschen, auf den sich das Hauptinteresse der Zeit konzentriert.[1]) Die poetische Ausdrucksweise ist ebensowenig spontan wie das Empfinden. Viel Freude hatten die Augustaner offenbar an der Komposition von Ideallandschaften im überkommenen pastoralen Stil. Die literarische Konvention stellte ihnen für diesen Zweck einen Schatz von typischen Ausdrücken[2]) zur Verfügung, die sie auch verwenden, wenn sie wirkliche Landschaften beschreiben, die dem pastoralen Ideal entsprechen. Von Lokalfarbe ist so gut wie nichts zu spüren. In der Mehrzahl der Fälle weist nichts als der bloße Name darauf hin, daß es sich um eine bestimmte Örtlichkeit handelt. Eng in diesem Rahmen hält sich auch die poetische Wiedergabe der Landschaftsfaktoren, die unser besonderes Interesse in Anspruch nehmen. Die Bauwerke werden öfter als rein visuelle Eindrücke registriert. In allgemein gehaltenen Ausdrücken wie „high, lofty, proud" wird auf die Höhe des Gebäudes schlechtweg hingewiesen. Durch Attribute wie „rising, growing, aspiring, towering" bringt man das wirkungsvolle vertikale Aufstreben v. a. der Türme zum Ausdruck. Auf die prägnante Wirkung der Kirchturmspitze macht man mit einem „pointed" aufmerksam; und „glittering" und „blazing" nehmen Bezug auf die augenfällige Lichterscheinung, die durch die Reflexion der Sonnenstrahlen von den Fenstern oder glatten Dachflächen eines fernen Gebäudes hervorgerufen wird.

Häufig werden an die bloßen, aufzählenden Beschreibungen auch Betrachtungen geknüpft, zu denen die historischen Erinnerungen des betreffenden Ortes oder irgendwelche Zufallsumstände den Stoff liefern. Das Vorbild für diese Art der dichterischen Landschaftsbehandlung liefert die „local poetry", die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts von Denham, Waller und Cowley gepflegt wurde. Denham mit seinem »Cooper's Hill« gilt als Schöpfer dieses Genres, dessen Wesen eben in der Mischung von Deskription und Reflexion besteht.

Im pastoralen Stile beschreibt Denham in seinem Gedicht den Rundblick von dem Hügel auf die liebliche Themselandschaft. Er läßt seinen Blick von einem markanten Punkte zum andern schweifen, um jeweils eine längere moralische Betrachtung einzuschieben. Es nimmt nicht wunder, daß diese Ruhepunkte zum großen Teile alte Bauwerke sind, die eine reichbewegte historische Vergangenheit hinter sich haben. Zuerst grüßt sein Auge die St. Pauls-Kathedrale, zu deren Füßen die Hauptstadt sich breitet, darauf Windsor.[3]) Dann zieht ein naher Hügel, der von der Ruine einer Abtei ge-

[1]) Für den Gesamtcharakter der pseudoklassizistischen Dichtung vgl. etwa Beers I, Chapt. II: The Augustans.

[2]) Vgl. die Beschreibung der Inseln der Glücklichen in Garths »The Dispensary«, Co. IV, Ch. IX, S. 431 ff.

[3]) Die Stellen, in denen Denham den ästhetischen Eindruck wiedergibt, den Windsor Castle und St. Paul's auf ihn machen (Knox, S. 287), sind deshalb besonders bemerkenswert, weil sie die ästheti-

Digitized by Google

krönt ist, seine Aufmerksamkeit auf sich, und schließlich folgt sein Auge dem Laufe der Themse, die er in oft zitierten Worten preist. Die Lokalschilderung liefert jedoch nur das Gerippe, um das sich die weit ausgesponnenen Reflexionen kleiden. Der Anblick von London gibt ihm Gelegenheit zu einer moralisierenden Erörterung über den Frieden ländlicher Zurückgezogenheit im Gegensatz zu dem Hasten und Jagen der Großstadt. Windsor lenkt seine Gedanken zurück in die verflossenen Jahrhunderte zu den bedeutenden Herrschern, die hier geboren und gestorben sind. Der Blick auf eine Klosterruine veranlaßt ihn zu einer umfangreichen Polemik gegen die Kirchenpolitik Heinrichs VIII. Die Wiese von Runnymede ruft die Erinnerung an die Magna Charta wach, die hier zwischen König Johann und seinen Baronen vereinbart wurde. Daran schließt sich ein langer Exkurs über das gedeihliche Verhältnis von Herrscher zu Untertan.

Diese Art der Landschaftsschilderung: Verquickung von idyllischen Beschreibungen und moralisierenden Abschweifungen findet in der Folgezeit starken Anklang, weil sie mit den Tendenzen der klassizistischen Kunstübung aufs beste übereinstimmte. Denham fand zahlreiche Nachahmer, unter denen Pope mit seinem »Windsor Forest« an erster Stelle zu nennen ist. Was im Grunde jeweils den Anstoß zur Nachahmung gab, war der Wunsch des Dichters, einer Gegend, mit der ihn irgendwelche Beziehungen verknüpften, nach berühmtem Muster ein poetisches Denkmal zu setzen.[1]) Von erhöhter Bedeutung werden Gedichte solcher Art für unseren besonderen Zusammenhang, wenn sie nicht bloß platte Gelegenheitsprodukte sind, die einem vornehmen Gönner schmeicheln sollen, sondern etwas von dem poetischen Wert haben, den »Cooper's Hill« besitzt als „Ausdruck persönlicher innigster Beziehungen zu Gegenden, die dem Dichter lieb geworden waren, und zu denen er in ein näheres Verhältnis getreten war".[2]) Wenn in dieser Richtung Anregungen von seinem Werke ausgingen, so ist damit der Keim für eine Heimatdichtung gelegt, in der die Möglichkeit zu einem gerechteren Verständnis für die Eigenart und den Eigenwert der mittelalterlichen Bauwerke beschlossen liegt, die dem Landschaftsbilde einen eigentümlichen, individuellen Reiz verleihen. In der klassizistischen Empfindungswelt, auch bei Denham, fehlt dieses Verständnis noch nahezu völlig. Die historischen Erinnerungen, die zitiert werden, sollen nicht ein lebensvolles Bild der Vergangenheit um ihrer selbst willen erstehen lassen, sondern müssen der moralischen Belehrung dienen.

sche Einstellung des Klassizismus zur Architektur in der Landschaft in mustergültiger Weise repräsentieren. Ausführlich beschreibt Denham das Herausstreben des Schlosses aus seiner Umgebung, und nachdrücklich weist er auf die gefällige Harmonie der aufwärtsgerichteten Linienführung hin, in der sich keine quälenden Spannungen und Eckigkeiten vorfinden, die das auf sanfte, glatte Formen eingestellte Empfinden verletzen könnten. In der Beschreibung von St. Paul's ist die Tendenz, den Vertikalismus zu übertreiben, aufs allerdeutlichste zu erkennen.

[1]) Vgl. Boyse, »Nature, a Poem occasioned by seeing the Palace and Park of Dalkeith«, Ch. XIV, S. 567; auch Myra Reynolds, »The Poems of Anne Countess of Winchilsea«, Introduction, S. XXXIV.

Man darf wohl gut und gern annehmen, daß die Mehrzahl von Landschaftsgedichten des 18. Jahrhunderts, die den Ausblick von einer Anhöhe aus über das zu Füßen sich breitende Land beschreiben, eine Anregung von »Cooper's Hill« bekommen hat, direkt oder indirekt. Die Beziehung ist nicht immer offen ausgesprochen, oft aber weist der Titel unzweideutig auf das zugrunde liegende Vorbild hin, etwa bei Jagos »Edge Hill« oder William Hays »Mount Caburn«.

[2]) C. Armster, »Sir John Denham«, Diss. Halle 1884, S. 23.

Digitized by Google

Der Pseudoklassizismus und die Ruine.

In »Cooper's Hill« erhebt der Dichter, der seinen Blick zu einem benachbarten, von einer Abteiruine gekrönten Hügel hinüberschweifen läßt, bittre Vorwürfe gegen den Herrscher, der mit den Reichtümern der zerstörten Klöster seine zerrütteten Finanzen aufbesserte und sein Verbrechen auch noch mit dem Mantel der Gottergebenheit zu verhüllen suchte.[1]) Keinem von Denhams Nachahmern (in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zumindest) fiel es bei, in die scharfe Polemik gegen Heinrich VIII. einzustimmen. Der aufgeklärte Klassizist überging dieses finstere Kapitel der mittelalterlichen Geschichte entweder mit Schweigen oder stimmte der Politik jenes Königs zu, der zwar rigoros, aber verdientermaßen die Heimstätten des Aberglaubens zerstörte. Gerade im Verhalten zur Ruine kommt der Zeitgeschmack besonders charakteristisch zum Ausdruck. Der dichterischen Verwertung des Ruinenmotivs in der klassizistischen Poesie soll deshalb ein Sonderkapitel gewidmet werden.

Deutlicher als sonst wird hier der Trennungsstrich zwischen „klassisch" und „gotisch" gezogen. Um die antike Ruine schwebt die Glorie der großen Vergangenheit, in der die Klassizisten ihr hehres Vorbild sahen. Ehrfurcht und edle Begeisterung erfüllt ihr Herz, wenn sie der römischen Ruinenwelt gegenüberstehen.

„Immortal glories in my mind revive,
And in my soul a thousand passions strive,
When Rome's exalted beauties I descry
Magnificent in piles of ruin lie;"[2])

so ruft Addison aus in dem poetischen Brief, den er 1701 von Rom aus an Lord Halifax schrieb, und Lyttleton berichtet in der bekannten »Epistle to Pope« (1730), wie er die Trümmerstätten versunkener Herrlichkeit durchstreifte in ehrfurchtsvollem Gedenken an die großen Männer, deren Wirkungsbereich dort gewesen ist:

„Oft I the traces you have left explore,
Your ashes visit, and your urns adore;
Oft kiss, with lips devout, some mouldering stone,
With ivy's venerable shade o'ergrown;
Those horrid ruins better pleas'd to see
Than all the pomp of modern luxury." (Ch. XI, S. 174.)

Der rückhaltlosen Bewunderung der antiken Ruinen als Zeugen einer erhabenen Vergangenheit steht die Verachtung der heimischen gotischen Ruinen gegenüber, die in das finstere, barbarische Mittelalter zurückweisen. Auf Tickells Gedicht »On Queen Caroline's Rebuilding ...« ist bereits hingewiesen worden (s. S. 35f.). In bezeichnender Weise stellt er dort das Einst und Jetzt einander gegenüber:

„Where bold and graceful soars, secure of fame,
The pile, now worthy great Philippa's name,
Mark that old ruin, gothic and uncouth,
Where the Black Edward pass'd his beardless youth ..."
(Ch. XI, S. 100.)

---

[1]) Knox, S. 288.
[2]) Addison, »Letter from Italy«, Ch. IX, S. 531.

Digitized by Google

Das alte Vorurteil gegen die Klöster, das hier leise anklingt, hallt vernehmlicher wider aus den Worten, die Hay dem Zisterzienserkloster von Lewes widmet:

„And lo! the monastery's sacred wall,
A nest to ravens, and to herds a stall.
In this recess the hooded friar lay,
Dissolved in ease, and slumbering life away:
Luxurious fared, his matins duly said,
Sang o'er the dead, and o'er the living prey'd:
. . . . . .
Unlearn'd and skill'd in pious frauds alone,
They gave us Heav'n to make the earth their own."[1])

Weder der antiken noch der gotischen Ruine gegenüber vermochten die Klassizisten den spezifisch ästhetischen Reiz des Wieder-Natur-Werdens zu empfinden. Typisch in dieser Hinsicht ist die nähere Beschreibung, die Addison von den römischen Ruinen gibt:

„An amphitheatre's amazing height
Here fills my eye with terror and delight,
That on its public shows unpeopled Rome,
And held, uncrowded, nations in its womb:
Here pillars rough with sculpture pierce the skies,
And here the proud triumphal arches rise,
Where the old Romans deathless acts portray'd,
Their base degen'rate progeny upbraid:
Whole rivers here forsake the fields below,
And wond'ring at their height thro' airy channels flow."[2])

Addison beschränkt sich auf die Wiedergabe eindrucksvoller Einzelheiten. Wir sehen zunächst das Kolosseum in seinen gewaltigen Ausmaßen, dann etliche Säulen, die sich gegen den Horizont als Silhouetten abheben (so ist wohl hier das „pierce the skies" aufzufassen), dann stolz aufstrebende Triumphbogen, die ihm Anlaß bieten, seine Verachtung für die verkommenen, unwürdigen Erben des großen Namens zum Ausdruck zu bringen, und schließlich einen mächtigen Aquädukt. Addisons Beobachtung ist ungenau, sein Auge bleibt an grobsinnlichen Daten haften. Die Größe und die Höhe der Römerbauten bewundert er, daher auch die superlativische Ausdrucksweise: Ganze Nationen hatten im Kolosseum Platz, ohne daß ein Gedränge entstand, und ganze Ströme vermögen die Kanäle der Aquädukte zu fassen. Für Feinheiten zeigt er sich unempfänglich. Er hat nur Sinn für das Emporstreben; den Antagonismus von Auf und Nieder, der in der Ruine zum Bilde wird, vermag er nicht herauszufühlen. „Magnificent" bedeutet in seinem Munde wohl nur, daß ein Schimmer der einstigen Pracht auch noch über den Trümmern liegt; nicht aber weist es auf den eigentümlichen Reiz des Ruinenhaften hin. Ein „awful in decay" deutet gelegentlich wohl darauf hin.[3]) Im übrigen wird den Ruinen genau wie den Bergen das Prädikat „horrid" beigelegt.[4])

Wie gering im frühen 18. Jahrhundert noch das Verständnis für die Ästhetik der Ruine war, erhellt am besten aus der Tatsache, daß auch auf

[1]) »Mount Caburn«, Southey II, S. 226.

[2]) »Letter from Italy«, Ch. IX, S. 531; vgl. auch Pope, »To Mr. Addison, occasioned by his Dialogues on Medals«, Ch. XII, S. 241.

[3]) Vgl. S. 44, Broome; ebensogut kann freilich das „awful" das Gefühl der Unlust über den Verfall zum Ausdruck bringen.

[4]) Vgl. S. 41, Lyttleton.

Digitized by Google

die Ruine der Wertmaßstab des Nützlich-Schönen angewendet wurde. Von der alten Normannenburg zu Lewes sagt Hay:

„The castle, once its mighty lord's abode,
Presses the mountain with a useless load;
Dreadful its high-rais'd broken walls impend,
Threatening to crush the town they did defend."[1])

Mit dem Zerfall des Bauwerks ist auch seine frühere Zweckbestimmung hinfällig geworden; von ihr aus gesehen erscheint der gegenwärtige Zustand als ein sinnloser Zufall. Ja noch mehr, die einstige Bedeutung hat sich sogar in ihr Gegenteil verkehrt. Die Mauern, die, ehemals fest und trutzig, der Stadt zu ihren Füßen ein Schutz waren, drohen jetzt, wo sie zerbröckeln und vermorschen, ihr gefährlich zu werden. Die Begriffe „schön" und „nützlich" erscheinen hier noch so eng miteinander verquickt, daß ein Erfassen des neuen ästhetischen Wertes, der dem ruinenhaften Bauwerk zukommt, ausgeschlossen ist. Nachdrücklich muß bemerkt werden, daß es sich hierbei um eine heimische Normannenburg handelt. Nie würde es dem Klassizisten wohl einfallen, etwa das Kolosseum mit dem Prädikat „unnütz" zu belegen. Denn wenn auch dieser mächtige Ruinenbau seiner früheren Bestimmung nicht mehr dient, so erfüllt er doch immer noch den sinnvollen Zweck, der Nachwelt Zeugnis von der großen Vergangenheit abzulegen, der er entstammt, – ein Moment, das für gotische Ruinen nicht in Betracht kommt.

Mit dem Unvermögen, den Charakter des Ruinenhaften in seiner ästhetischen Eigenart zu verstehen, gehört die mangelnde Fähigkeit aufs engste zusammen, die antike wie die gotische Ruine als malerischen Landschaftsteil zu erfassen. Nochmals sei auf Addisons Ruinenbeschreibung verwiesen (s. S. 42). Er vermag kein anschauliches Bild zu entwerfen, in dem die Trümmer der einstigen Pracht mit ihrer landschaftlichen Umgebung ein einheitliches Ganzes bilden. Er greift nur besonders charakteristische Einzeleindrücke heraus, die er ohne „impressionistische" Tönung wiedergibt. Nicht die malerische Wirkung der Dinge nimmt ihn gefangen, sondern nur die historischen Erinnerungen, die sich mit ihnen verknüpfen. Am farblosesten ist das Bild des Aquäduktes. Die „airy channels" deuten nur verschwommen auf die Höhe der großartigen Wasserleitungsbauten hin, nicht aber wird etwa das wirkungsvoll Bildhafte ihrer Bogenreihen erwähnt.

Die Ruine widerspricht infolge der Ungebundenheit ihrer Linien genau so dem klassizistischen Ideal strenger Formenschönheit wie die regellosen Gestaltungen des Gebirges.[2]) Den Resten der antiken Baukunst gegenüber empfindet man nur die Inkongruenz nicht (obwohl sie tatsächlich auch besteht!), weil diese Bauten einstmals die Verwirklichung dieses Formideals waren. Umso stärker ist die Empfindung des Mißklanges gegenüber den Trümmerstätten, die nicht infolge antiken Ursprunges gewissermaßen Tabu sind. Dazu gehören gotische Ruinen, v. a. aber die Verwüstungen, die der Krieg in blühenden Städten und Ortschaften anrichtet. Auf diese Weise wird das Ruinenhafte schließlich zum Symbol des Unregelmäßigen, Ge-

[1]) Vgl. S. 42 [1]).

[2]) Gebirge und Ruine gehören zur gleichen ästhetischen Kategorie. Ruskin wird z. B. durch den Anblick einer verfallenen Hütte an eine Gebirgslandschaft erinnert («Of Mountain Beauty», S. 2).

Digitized by Google

seelosen, Wüsten, Chaotischen überhaupt, so z. B. bei Pope in der Beschreibung des Parkes von Windsor. Mit Wohlgefallen läßt er sein Auge auf der idyllischen Landschaft ruhen mit ihren Hügeln, Tälern und Hainen,

„Not chaos-like together crush'd and bruis'd,
But, as the world, harmoniously confus'd."[1])

So weit das Auge reicht, strahlt das Land in Frieden und Wohlstand, ein Zeichen, daß ein Stuart herrscht. Doch nicht immer – nach Denhams Vorbild schweift Pope nun in die historische Vergangenheit ab – hat das Land so blühend ausgesehen. Kriegslustige Könige wüteten schlimmer als die wilden Tiere und verwüsteten die Fluren, allen voran Wilhelm der Eroberer, dem der vielsagende Beiname Nimrod gegeben wird.

„The fields are ravish'd from th' industrious swains,
From men their cities, and from gods their fanes.
The levell'd towns with weeds lie cover'd o'er;
The hollow winds through naked temples roar;
Round broken columns clasping ivy twin'd;
O'er heaps of ruin stalk'd the stately hind;
The fox obscene to gaping tombs retires,
And savage howlings fill the sacred quires."[2])

Aus der Phantasie heraus schafft der Dichter ein Ruinenchaos, um eine wirkungsvolle Folie zu haben für die liebliche, blühende, nach Maß und Regel gestaltete Parklandschaft.

Lebendigen Nachhall findet in der zeitgenössischen Dichtung der Spanische Erbfolgekrieg. Die Siege der englischen Armee werden gepriesen und v. a. ihr großer Feldherr, der Herzog von Marlborough, verherrlicht. Nach gebührender Würdigung der kriegerischen Ereignisse wendet sich der Dichter gewöhnlich von den Schrecknissen des Krieges hinüber zu friedlichen Szenen und läßt die düster-heroische Stimmung in eine idyllisch-heitere ausklingen. Dabei treten ethische Gesichtspunkte in den Vordergrund.

So führt Tickell in seinem Gedichte »The Prospect of Peace« (1712) den naheliegenden Gedanken aus, daß in absehbarer Zeit der friedliche Landmann die ruinengezeichneten Schlachtfelder wieder mit dem Pfluge durchfurchen wird (Ch. XI, S. 103). In dem »Poem on the Seat of War in Flanders, Chiefly with Relation to the Sieges; with the Praise of Peace and Retirement« (1710) geleitet uns Broome zu den befestigten Städten, die bei der Belagerung in Trümmer geschossen worden sind:

„Here shatter'd tow'rs, proud works of many an age,
Lie dreadful monuments of human rage;
The palaces and hollow'd domes display
Majestic ruins, awful in decay." (Ch. XII, S. 20.)

und nachdem er sich noch weiterhin über die Kriegsschrecken ausgelassen hat, ruft er verlangend aus:

„Bear me, ye friendly powers, to gentler scenes,
To shady bowers, and never-fading greens." (S. 21.)

Inmitten der idyllischen Landschaft, die er im Geiste ausmalt, will er die grausigen Eindrücke vergessen, die er von dem Kriegsschauplatz mit hinwegnimmt. Dort, wo die friedliche Stille der Natur niemals vom Klange der

[1]) »Windsor Forest«, Ch. XII, S. 151.
[2]) Ebenda.

Digitized by Google

Kriegstrompete gestört wird, möchte er seinen Lebensabend verbringen, das ist sein sehnlichster Wunsch.[1])

Die poetische Beschreibung der Ruinenstätten trägt den typischen Charakter, den wir für die Landschaftsschilderung i. a. festgestellt haben (s. S. 39). Es fehlt jegliches Lokalkolorit. Die Einzelheiten, die genannt werden, sind konventionelle Ausstattungsstücke, die von literarischen Vorbildern übernommen worden sind und nicht individueller Beobachtung entstammen. Der Typus des Ruinenbildes, das wir uns aus dem zur Hand liegenden Material zusammenfügen können, ist folgender: Die wirr durcheinanderliegenden Trümmer bilden ein unästhetisch wirkendes Chaos von „shattered towers", „ragged walls", „hollowed temples", „broken columns". Dazwischen wuchert Unkraut hervor („covered with weeds"). An den Säulen- und Mauerresten rankt sich der Efeu empor und verleiht ihnen ein düster ehrwürdiges Aussehen („creeping ivy", „clasping ivy", „ivy's venerable shade"). In der Ruineneinsamkeit haben die Schicksalsvögel ihre Heimstätte: Eule, Rabe und Fledermaus. Der Fuchs gräbt sich dort seinen Bau, die Hirschkuh schreitet über die grasüberwachsenen Trümmer, und die Schafe weiden zwischen Schutt und Steinen.

Der Zwang der Konvention, der im ästhetischen Auffassen und in der poetischen Formung der Sinneseindrücke individuelle Freiheiten und Feinheiten unterdrückt, zeigt seinen nivellierenden Einfluß auch in der dichterischen Auswertung der Stimmungswelt, in deren Mitte die Ruine steht. Den Augustanern fehlt die echte lyrische Ader. Ihr Empfinden ist mehr eingestellt auf das Konkrete, Klare, Scharfumrissene, mit dem Verstande Begreifbare. So kommt es, daß sie aus dem Gewebe von Stimmungsfäden in der Regel nur die derbsten sich herauswählen: die grob moralischen. Grotten[2]) und Ruinen dienen in der pseudoklassizistischen Dichtung demzufolge hauptsächlich als Träger moralischer Betrachtungen.

Die Reflexionen, die sich an die Ruine – in der Regel an die antike – knüpfen, gründen sich auf das Vergänglichkeitspathos, das, wie wir gesehen haben, von jeher einen starken Eindruck auf den Menschen ausgeübt hat (s. S. 16 f.). Gerade die Trümmer der großen antiken Vergangenheit predigen den Augustanern eindringlich, daß alles Irdische dem Untergang geweiht ist. In rhetorischer Steigerung werden die antiken Ruinenstätten als Kronzeugen für die Nichtigkeit des Daseins aufgeführt.

[1]) Vgl. auch Addison, »The Campaign« (1705), Ch. IX, S. 533. – Nicht selten wird auch den Grotten, die einen konventionellen Bestandteil der Schäferlandschaft bilden, ein ruinenhaftes Gepräge verliehen; vgl. Garth, »Claremont«, Ch. IX, S. 448:

„A grot there was, with hoary moss o'ergrown,
Rough with rude shells, and arch'd with mouldering stone;
. . . . . .
The clasping ivies up the ruin creep,
And there the bat and drowsy beetle sleep."

[2]) Die Grotten stammen aus der antiken Mythologie und begleiten als beliebtes Requisit die Schäferdichtung von der Antike bis ins 18. Jahrhundert. Sie werden auch künstlich im Garten angelegt und stellen, einsam und abgelegen vom geselligen Treiben, den gegebenen Ort für beschauliche Betrachtung dar; vgl. Broome, »A Poem on the Seat of War . . .« (Ch. XII, S. 21):

„Ye gloomy grots! ye awful solemn cells,
Where holy thoughtful Contemplation dwells . . ."

vgl. a. Garth, »Claremont«, s. o. [1]).

Digitized by Google

Ein typisches Beispiel dafür bietet Somerville in seiner »Ode Humbly Inscribed to the Duke of Marlborough, Upon his Removal from all his Places« (1712):

„Frail are our hopes, and short the date
Of grandeur's transitory state.
Corinthian brass shall melt away,
And Parian marble shall decay;
The vast Colossus that on either shore
Exulting stood, is now no more;
Arts and artifices shall die
And in one common ruin lie.
Behold your own majestic palace rise,
In haste to emulate the skies;
The gilded globes, the pointed spires;
See the proud dome's ambitious height,
Emblem of power and pompous state,
Above the clouds aspire:
Yet Vulcan's spight, or angry Jove,
May soon its towering pride reprove,
Its painted glories soon efface,
Divide the ponderous roof, and shake the solid base.
Material structures must submit to Fate,
But virtue which alone is truly great,
Virtue like yours, my lord, shall be
Secure of Immortality." (Ch. IX, S. 189.)

Bronzestatuen, Marmordenkmäler und der gewaltige Koloss von Rhodus sind untergegangen; dem gleichen Schicksal ist auch der prunkende Palast geweiht, der jetzt noch so stolz gen Himmel ragt. Allein die Tugend ist unsterblich – das ist der für jene Zeit bezeichnende Schluß. Beachtenswert ist, wie Somerville durch nachdrückliches Hervorheben der aufwärtsgerichteten Strebung den Kontrast zwischen der gegenwärtigen stolzen Pracht und dem künftigen Verfall unterstreicht und auf diese Weise die Vergänglichkeitsmoral besonders wirksam hervorkehrt.

Eine pathetische Paraphrase von Senecas „Omnia tempus edax depascitur, omnia carpit" knüpft Boyse an die Betrachtung einer schottischen Burgruine. Seine Worte klingen aus in den Mahnruf:

„And what Palmyra is – Versailles may be."[1])

Einen Katalog vergänglicher irdischer Dinge in stärkster rhetorischer Steigerung gibt Armstrong in »The Art of Preserving Health« (1744). Als Arzt stellt er kühl und nüchtern fest, daß das Ende alles Lebens der Tod ist. An erster Stelle zeugt der festgegründete Turm, das stolze Werk des Menschen, für die Vergänglichkeit aller irdischen Werte. Wohl hat er lange Jahre Wind und Wetter getrotzt, schließlich ereilt ihn doch das Schicksal, dem die Prachtbauten Babyloniens, Ägyptens, Griechenlands und Roms bereits erlegen sind. Ja, die Erde selbst wird morsch, die Sonne wird einmal verlöschen, und alles wird zurücksinken in das Urchaos (Ch. XVI, S. 524).

Diese nüchternen moralischen Betrachtungen über die Hinfälligkeit des Irdischen sind das einzige, was die Ruine dem Klassizisten zu sagen vermag. Für die feineren Stimmungswerte, für Mondscheinromantik, für Geister-

[1]) »Retirement«, Ch. XIV, S. 578. Die einstige Pracht der alten Königsstadt Palmyra, ehedem Tadmor, begann durch zeitgenössische Ausgrabungen damals gerade bekannt zu werden. Der Vergleich des alten Kulturmittelpunktes mit dem der Gegenwart, Versailles, im Sinne erfüllten und zukünftigen Schicksals war demnach sehr aktuell.

Digitized by Google

spuk und Elfenzauber, für all das Mysteriöse, Unergründliche, Übernatürliche, was Gefühl und Phantasie zu Schauern anregt, ist in der streng klassizistischen Dichtung kein Platz.[1])

Zusammenfassung.

Für die Augustaner gilt die antike Kultur als das hehre Vorbild, von dessen Lichte das finstere, in Barbarei und Gewaltherrschaft versunkene Mittelalter überstrahlt wird. Um die antiken Ruinen schwebt die Glorie der großen Vergangenheit, sie nehmen infolgedessen eine Vorrangstellung im zeitgenössischen Geschmackskodex ein. Die Baukunst des Mittelalters dagegen wird geringgeschätzt. Das Wort „Gothic" gilt als ein herabsetzendes Wertprädikat. Für den historischen Wert der Kloster- und Burgruinen läßt das alte, durch Aufklärungsideen neu verstärkte Vorurteil gegen Kirche, Mönchtum und Feudalismus kein gerechtes Verständnis aufkommen. Die mit mittelalterlichen Bauten verknüpften historischen Erinnerungen, die in der Landschaftsdichtung nach dem Muster von »Cooper's Hill« auftauchen, dienen eher dem Zwecke moralischer Belehrung, als daß sie ein Bild der mittelalterlichen Kultur erstehen lassen sollen.

Das ästhetische Empfinden der Augustaner steht unter dem Einfluß der Regeln und Gesetze, die spätere Generationen von den Kunstwerken der Antike abgeleitet haben. Das herrschende Schönheitsideal ist die streng gegliederte, wohlproportionierte tektonische Form. Daraus erklärt sich einerseits die Vorliebe für die moderne Architektur im „Italian Style", die in den Huldigungsgedichten Ausdruck findet, andrerseits das ablehnende Verhalten gegenüber dem gotischen Stil, worüber v. a. zeitgenössische Prosazeugnisse Aufschluß geben. Ganz und gar im Widerspruch mit dem konventionellen Geschmack steht die Ruine als ästhetischer Faktor (bei der antiken Ruine nicht empfunden!). Ruinenhaft ist gleichbedeutend mit formlos, chaotisch. Beliebt ist es infolgedessen, Ruinenstätten zu einer lieblichen Schäferlandschaft in Gegensatz zu bringen. Bei der Betrachtung von Kriegsverwüstungen steht das ethische Moment im Vordergrund.

Die mittelalterlichen gotischen Schlösser, Kirchen und Herrenhäuser werden in gleicher Weise als sinnenfällige Teile der Landschaft empfunden wie die modernen Landsitze und öffentlichen Gebäude. Man nimmt nur das gegensätzliche Herausstreben des Bauwerkes aus seiner natürlichen Umgebung wahr, hat hingegen kein Verständnis für die malerische Einheit von altersgrauen Gebäuden mit ihrem Heimatboden. Es fehlt überhaupt der Sinn für malerische Wirkungen. Das zeigt sich in dem Unvermögen, die voraussetzungslose Schönheit wildromantischer Naturszenerien zu erfassen, insbesondere in der Unfähigkeit, den eigenartigen ästhetischen Reiz der Ruine zu begreifen. Der Bergwelt wie der Ruine tritt man vom Nützlichkeitsstandpunkt aus gegenüber.

Die Herrschaft des Verstandes auch in Sachen des Gefühls schließt ein inneres, ganz persönliches Erleben der Fülle von Stimmungswerten aus, die

[1]) Ausgenommen bis zu gewissem Grade die Bühnengespenster, ein Erbe der Antike, vgl. Thürnau, a. a. O.: I. Kritik über Geister, S. 2 ff.; vgl. a. S. 32 und [1]).

Digitized by Google

sich für das menschliche Gemüt mit altem Bauwerk und v. a. zerfallenem Gemäuer verbinden. Die feineren lyrischen Noten kommen nicht auf gegenüber dem dröhnenden Schall moralischer Reflexionen, die nach berühmten Mustern (Horaz, Du Bellay, Spenser) ihren Ausdruck in „Vergänglichkeitskatalogen" finden.

Das dichterische Formungsvermögen ist außerordentlich beschränkt durch den Zwang überkommener Normen, der nirgendwo drückender ist als gerade im Bereiche des Formalen. Für die Wiedergabe der ästhetischen Eindrücke der Architektur steht ein begrenzter Wortschatz zur Verfügung, ebenso herrscht in der Beschreibung der Ruinenstätten die literarische Konvention (vgl. S. 39 und S. 45).

3. Kapitel

Neue Tendenzen im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts.

1. Allgemeiner Charakter der Zeit.

Die klassizistischen Ideen und Motive, die wir im vorhergehenden Kapitel gekennzeichnet haben, begründen eine Tradition, die sich ohne Unterbrechung durch das ganze Jahrhundert fortsetzt. Allmählich aber dringen immer stärker neue Tendenzen, neue Gedanken durch die konventionellen Normen hindurch und lenken das literarische Leben in eine andere Richtung. Wenn das erste Viertel des 18. Jahrhunderts die Blütezeit des Klassizismus darstellt, so sehen wir im letzten Jahrzehnt die romantische Generation die Führung bekommen. Die Zwischenzeit ist die typische Übergangsperiode, in der Altes und Neues miteinander ringt, und das dichterische Schaffen des Einzelnen oft einen ganz merkwürdig widerspruchsvoll zusammengesetzten Charakter trägt. Was in die anfangs noch ziemlich unumschränkt herrschende klassizistische Oberströmung nicht hineinpaßt, sammelt sich in Unterströmungen, von denen aus zunächst Wirbel an die Oberfläche kommen, bis sie schließlich machtvoll in die Höhe drängen und breiten Raum gewinnen.

Welche sind nun die neuen Tendenzen, die sich anschicken aus dem Rahmen der Konvention herauszuwachsen?

Als einen wesentlichen Zug der Aufklärungskultur hatten wir eine allgemeine Verachtung des Mittelalters und seiner Kulturäußerungen festgestellt. Doch wendet sich der Klassizist Addison als einer der ersten der über die Achsel angesehenen Volksdichtung zu. Bekannt ist sein Artikel über die Chevy Chase-Ballade. Freilich verfolgte er dabei nicht die Absicht, die farbige Romantik früherer Volkspoesie gegenüber der nüchternen Korrektheit der modernen Kunstdichtung auszuspielen, sondern er findet in den alten Balladen manche verwandtschaftliche Züge mit der klassischen Epik, die ihm als willkommenes Beweismitel gegen die „gotische" Krausheit der „metaphysischen Dichter" des 17. Jahrhunderts dienen. Eine ganze Anzahl der

Digitized by Google

Balladensammlungen, die im frühen 18. Jahrhundert veranstaltet wurden[1]), verdanken ihre Entstehung weniger romantischen Neigungen als dem dringenden Bedürfnis der Verleger, ihr Publikum mit leicht singbaren Liedertexten zu versehen, nach denen eine große Nachfrage herrschte. Von anderen Gesichtspunkten als späterhin bestimmt, schaute man also damals im Verhältnis zum literarischen Gute des Mittelalters über den Makel des „gotischen" Ursprungs hinweg. Dazu kommen die konservative Tendenz des englischen Geistes und der geringe historische Sinn des Zeitalters als zwei Momente, die der rigorosen Verurteilung in der Theorie eine naive Duldung in der Praxis zur Seite treten lassen. So halten auch gotische Feen, Elfen und Gespenster Einzug in die zeitgenössische Dichtung und gesellen sich brüderlich zu den mythischen Gestalten der Antike, die darin ein ausgedehntes Gastrecht genossen. In den Pastoralen Gays und Ramsays finden die abergläubischen Vorstellungen, Sitten und Gebräuche des gemeinen Landvolkes mehrfach Erwähnung, – zunächst freilich nur aus dem Wunsche heraus, die Personen naturgetreu zu charakterisieren.[2])

Gegenüber der gotischen Architektur, die den Menschen die deutlichsten Zeugnisse des Mittelalters vor Augen stellt, saßen dagegen die Vorurteile tiefer als im Verhältnis zu dem übrigen Gut der heimischen Vergangenheit. Addison und Tickell lieferten uns eine beträchtliche Anzahl von ablehnenden Urteilen. Aber doch finden wir wiederum bei Addison bereits einen Ansatz zu einer gerechteren Bewertung der Gotik, und v. a. in modischen Vergleichen der Werke großer Dichter der Vergangenheit mit der gotischen Baukunst wird dieser neben den strengen antiken Formen eine Eigenexistenz eingeräumt. So verteidigt Hughes in seiner Spenserausgabe von 1715 den poetischen Wert der »Fairy Queen« mit folgenden Worten:

„To compare it . . . with the models of Antiquity would be like drawing a parallel between the Roman and the Gothic architecture. In the first there is doubtless a more natural grandeur and simplicity; in the latter we find great mixtures of beauty and barbarism, yet assisted by the invention of inferior ornaments; and though the former is more majestick in the whole, the latter may be very surprising and agreeable in its parts."[3])

Einen ähnlichen Vergleich bringt Pope am Schlusse des Vorwortes zu seiner Shakespeareausgabe (1725).[4])

Hughes wie Pope machen für die gotische Architektur die üblichen Vorbehalte. Die strenge Tektonik des antiken Tempels und des modernen Palastes steht, darüber herrscht kein Zweifel, als das Wertvollere, das Ideale über der unregelmäßigen, grotesken Formenwirrnis der Gotik, die nahezu wie das Erzeugnis kindischer Willkür anmutet. Aber trotz alledem wohnt den gotischen Bauwerken eine eigene Majestät und ehrwürdige Schönheit inne, auf der das Auge mit Wohlgefallen ruhen kann. Mit diesem Zugeständnis an die Gotik ist für die Loslösung des ästhetischen Empfindens von rigoros einseitigen Gesichtspunkten ein großer Schritt nach vorwärts getan.

Auch im Verhältnis zur Landschaft lösen sich bereits im ersten Viertel des Jahrhunderts die starren Fesseln des konventionellen Formgefühls. Ein-

[1]) Vgl. Phelps, »The Beginnings of the Romantic Movement«, S. 102 ff.
[2]) Vgl. Thürnau, a. a. O. S. 6.
[3]) Zit. nach Havens, a. a. O. S. 319.
[4]) Vgl. »Boswell's Malone« (1821), I, S. 17.

Digitized by Google

zelne treten der Natur mit offenem Blick gegenüber, schauen das Land um sich her nicht mehr durch die Schäferbrille, sondern so, wie es schlecht und recht ist. Bisher ist es Sitte gewesen, Addison als Hauptzeugen für die Gleichgültigkeit der Augustaner gegenüber der wilden Großartigkeit der Alpenwelt anzuführen, doch seine Bemerkungen über die Alpenberge sind mit den gleichen Einschränkungen zu versehen wie die über die gotische Architektur. Wenn er einmal zu verstehen gibt, wie sehr ihn nach Überwindung der schrecklichen Berge der Anblick der Ebene erfreut, so finden wir an anderen Stellen das Gefallen an wilden Bergformen aufs entschiedenste ausgesprochen.[1]) Addison und v. a. Lady Montagu haben ein feines Gefühl für die malerische Lage von Orten.[2]) Die Freude am Ausblick über eine abwechslungsreiche Landschaft ist an sich nichts Neues, doch unvermerkt tritt jetzt etwas wie Lokalfarbe in die Prosaschilderungen der beiden genannten Autoren ein.[3])

Den Landschaftsschilderungen des frühen 18. Jahrhunderts, die für unser Empfinden die Grenzen der Konvention verlassen, darf nicht ohne weiteres eine polemische Absicht untergelegt werden. Der erste, der mit vollem Bewußtsein und voll edelster Begeisterung auf die Großartigkeit der freien, ungebundenen Natur im Gegensatz zu allen durch Menschensatzung verhängten Bindungen hinweist, ist Shaftesbury, dessen Lebensstimmung sich auf die Entfaltung der dumpf im Inneren alles Seins drängenden Lebenskräfte gründet. Seine ästhetischen Anschauungen leiten sich her von der Urschönheit der Landschaft, nicht von den zeitgenössischen Normen des Kunstschönen oder der menschlichen Gestalt. Allem Systematischen, äußerlich Erstarrten abhold, geben seine Gedanken den Reformbestrebungen, die sich schon seit Ende des 17. Jahrhunderts in der Gartenkunst bemerkbar machen, fruchtbare Anregungen.

In der Gartenkunst, wo die ästhetischen Prinzipien des Klassizismus im Extrem verwirklicht sind und infolgedessen zuerst ihre Schwungkraft einbüßen, zeigten sich die Reaktionserscheinungen am frühesten. Aus dem Schoße des Klassizismus wuchs die Landschaftsgartenbewegung hervor, die in den Anfängen einen rein geistigen Charakter trägt; Dichter, Maler, Philosophen und Ästhetiker stehen an ihrer Wiege.[4]) Zu den ersten, die eine größere Natürlichkeit verlangen, gehören wiederum Addison und Pope. Pope ist auch einer der frühesten, die die neuen Forderungen in die Wirklichkeit umsetzen. 1719 legt er seinen Garten zu Twickenham an.

Diese wenigen Hinweise mögen genügen, um darzutun, daß auch in einer Zeit, wo ein engbegrenzter, einseitig orientierter Ideenkomplex das literarische Leben beherrscht, selbst bei den überzeugten Wortführern der Mode freiere Tendenzen im stillen fortkeimen. Besondere Beachtung verdient dabei die Tatsache, daß die angeführten Belege zumeist Prosaform haben. Es sind Stellen aus Briefen, Tagebüchern und Vorreden, aber keine

[1]) Mit Nachdruck weist Kammerer, a. a. O. S. 99 ff., darauf hin.
[2]) Ebenda, S. 89/90.
[3]) Vgl. »Letters & Works of M. W. Montagu«, ed. Bohn I, S. 112; auch zit. bei Havens, a. a. O. S. 311. — Hier werden die alten Burgruinen am Donauufer als integrierende Bestandteile der Landschaft mit aufgeführt!
[4]) Vgl. Gothein, »Geschichte der Gartenkunst« I, S. 567.

Digitized by Google

Gedichte. Wo die Regeln der Poetik nicht ihren lähmenden Einfluß auf das individuelle Empfinden ausüben, gibt sich auch der eingeschworene Klassizist viel freier. Doch finden wir auch in der Dichtung während des ersten Viertels des 18. Jahrhunderts originelle Äußerungen persönlichen Erlebens. Bevor im einzelnen davon gesprochen wird, ist ein Wort zu sagen über die literarischen Vorbilder, die für die Entwicklung neuer Tendenzen von Wichtigkeit sind.

2. Spenser und Milton als literarische Vorbilder.

Spensers Dichtungen gehören zu den lebendigsten literarischen Quellen, aus denen nachfolgende Generationen jahrhundertelang in ununterbrochener Folge Inspiration und Motive geschöpft haben; so mannigfach sind die Anknüpfungsmöglichkeiten. In seinem Hauptwerke, der »Fairy Queen« (= FQ) ersteht die Romantik des mittelalterlichen Rittertums, allerdings verfeinert durch die Renaissancekultur, in ihrer ganzen bunten Abenteuerlichkeit und Farbenpracht – zu einer Zeit, wo andernorts der phantastische Überschwang der Amadisromane mit Spott überhäuft wurde.[1])

Reich und farbig wie die äußere Handlung ist auch die Szenerie, in die Spenser seine Ritter, Pilger, Zauberer, Riesen, Unholde usw. hineinstellt. Er findet Gefallen daran, die Handlung mit breiten, farbenprächtigen Landschaftsschilderungen zu verbrämen und auch sonst mit malerischem Einzelschmuck verschwenderisch auszustatten. So beschreibt er uns, an italienische Vorbilder anknüpfend, üppig blühende Gärten, lachende Gefilde im Duft und Glanz des anbrechenden Morgens mit prächtigen, stolzen Burgen, die fern im Sonnenscheine schimmern oder sich trutzig über der Stadt erheben.[2]) Er geleitet uns zu abgelegenen Klöstern, die der Plünderung zum Opfer fallen[3]), und zu prächtigen gotischen Kirchen, von deren phantastischen Formen sich der Blick nicht wegwenden kann.[4]) Dann wieder führt er uns in geheimnisvolle, düstre Wälder, in deren verworrener Wildnis Dämonen in finstren, unheimlichen Höhlen hausen, oder zu dämmerigen Lichtungen, an deren Rande, von Bäumen halb verborgen, eine Einsiedelei steht.

In der stimmungsgemäßen Ausgestaltung des Milieus zeigt Spenser eine beträchtliche Meisterschaft. Der Charakter seiner Personen spiegelt sich in ihrer natürlichen Umgebung wider. In der Beschreibung der „Cave of Despair" malt er breit das Schaudervolle und Schreckenerregende dieses düsteren Ortes aus. „Despair" wohnt

„. . . low in a hollow cave,
For underneath a craggy cliff ypight,
Darke, doleful, dreary, like a greedy grave,
That still for carrion carcases doth crave.
On top whereof ay dwelt the ghastly Owle,
Shrieking his baleful note, which ever drave
Far from that haunt all other chearefull fowle,
And all about it wandering ghosts did wail and howle." (FQ I, XI, 33.)

[1]) 1590–96 erschien die FQ, 1605 der »Don Quixote«! Genau so wie die Gotik, die Architektur des Mittelalters, so scheint die mittelalterliche Atmosphäre überhaupt zäher als sonst irgendwo am englischen Boden zu haften.

[2]) FQ V, IX, 21 und V, X, 25.

[3]) FQ VI, XII, 23/24.

[4]) FQ V, VII, 5.

Digitized by Google

Zu der Eule, die ein stereotypes Requisit darstellt, und den Geistern gesellen sich weiterhin als „Schauertiere" „loathed paddocks", die auf dem „grieslye todestoole" thronen[1]), der „night Raven", „griesly Vultures", der Storch und die Frösche mit ihrem „unpleasant Quyre".[2]) Wie das heimtückische Wesen der unheimlichen Waldmenschen sich in ihrer Umwelt widerspiegelt, so ist die anheimelnde Waldszenerie, in die Einsiedeleien und Kapellen hineingestellt sind, ein anschauliches Symbol der friedvollen Zurückgezogenheit des Eremiten.[3])

Um 1700 ist die spenserische Tradition nahezu völlig versiegt.[4]) Die Gründe für das ablehnende Verhalten dieser Zeit gegenüber Spensers romantischer Dichtung sind in der Wurzel die gleichen wie die für die Abkehr von der gotischen Architektur genannten. Auch die FQ ist ein Ausdruck des „gotischen Geistes". Doch bereits in der Blüteperiode des Klassizismus setzt die spenserische Tradition neue Triebe an. Eine neue literarische Sondergattung beginnt sich zu entwickeln: die „Imitations of Spenser", die anfangs freilich stärkste Anpassung an den herrschenden Geschmack verraten.[5])

Nichtsdestoweniger beginnt sich frühzeitig auch das Verständnis zu regen für die Seiten spenserischen Kunstschaffens, die mit fortschreitender Machtzunahme des Klassizismus in Mißkredit geraten waren. Addison und Steele brechen in ihren Wochenschriften einige Lanzen für den starken Gefühls- und Anschauungsgehalt von Spensers Kunst.[6]) Am tiefsten dringt John Hughes, seiner Zeit damit weit vorauseilend, in die bunte Welt der FQ ein. In dem Vorwort zu seiner Spenserausgabe von 1715 rühmt er bewundernd die Kraft und den Reichtum von Spensers Phantasie, die sich v. a. Genüge tut in den breit ausgeführten malerischen Beschreibungen. „As this is the most striking part of poetry", fährt er fort, „especially to young readers, I take it to be the reason that he has been the father of more poets among us, than any other of our writers".[7]) Dem befruchtenden Einfluß der gefühlsmächtigen Phantasiewelt Spensers auf jugendliche Gemüter ist es zum guten Teile zuzuschreiben, wenn der klaren, nüchternen Verstandeskraft, die zu Anfang des 18. Jahrhunderts die Dichtung beherrscht, allmählich wieder ein Untergrund heißen, drängenden, selbstschöpferisch gestaltenden Gefühls gegeben wird.[8]) Der offenkundigste Beweis für die anregende Wirkung, die von Spensers malerischen Schilderungen ausgeht, sind die zahlreichen Entlehnungen aus der unerschöpflichen Schatz-

[1]) »Shepherd's Calendar«, Dec., V. 67 ff.
[2]) »Epithalamium«, V. 323 ff., vgl. auch FQ III, VII, 4/6.
[3]) FQ I, I, 34; I, X, 46; VI, V, 35.
[4]) Vgl. Böhme, »Spensers literarisches Nachleben bis zu Shelley«, S. 124.
[5]) So wird mit der Stanzenform und dem altertümlichen Wortschatz Spensers heiterer oder auch bösartiger Mummenschanz getrieben. Eindruck machte auch die Allegorisierungskunst. Inhaltlich wirkte v. a. der Ethiker Spenser. Doch wurden die Klassizisten wahrscheinlich mehr angezogen durch die an anderer Stelle erwähnten Ruinengedichte Spensers (s. S. 18) als durch die romantische FQ.
[6]) Vgl. Böhme, a. a. O. S. 126.
[7]) Spenserausgabe von Hughes, I, S. XXVII, zit. nach Böhme, a. a. O. S. 129.
[8]) Einer der frühesten, die so in den Bann Spensers kamen, ist der jung verstorbene William Pattison. Vgl. And. XI, S. 550.

Digitized by Google

kammer von beschreibendem Beiwerk über den ganzen Zeitraum seines literarischen Nachwirkens hin, auch in der Periode des Klassizismus.[1])

Das Verfahren, in die Milieuschilderung einen unmittelbaren Stimmungsanreiz hineinzulegen, kommt in der Folgezeit insbesondere der Beschreibung von düstren Ruinenstätten zugute. Wir werden sehen, wie der spenserische Requisitenapparat ausgiebig verwendet wird, auch außerhalb der ausdrücklich so bezeichneten Spenserimitationen.

Auf dem Wege von der Verstandesdichtung des Klassizismus zur lyrischen Durchtränkung der Poesie im Laufe des 18. Jahrhunderts geht die Wirksamkeit Spensers Hand in Hand mit dem Einflusse Miltons.

Besonders an die beiden Stimmungsidyllen »L'Allegro« und »Il Penseroso«, die der junge Milton während seines Aufenthaltes in Horton verfaßte, schließt sich die lyrische Dichtung des 18. Jahrhunderts in weitem Umfange an. In diesen beiden Gedichten stellt der Dichter die zwei Seelenstimmungen dar, die in des Menschen Brust wohnen: frischen, fröhlichen Genuß der Welt und ihrer Freuden in »L'Allegro« und müde, wehmutsvolle Resignation in »Il Penseroso«. Was jeweils im Herzen des „Fröhlichen" und „Nachdenklichen" anklingt, findet seinen harmonischen Widerhall in der Szenerie. Seelenstimmung und Naturleben sind eng miteinander verwoben.

Für uns handelt es sich jetzt darum, die Motive festzustellen, die für unseren Zusammenhang von Bedeutung sind.

Der „Fröhliche" wandert in den frischen Morgen hinein und kommt auf einen Hügel, von dem aus sich ihm eine weite Aussicht bietet. Da schaut sein Auge auf Felder und Wälder, Berge und Flüsse, und auch

„Towers and battlements it sees
Bosom'd high in tufted trees." (V. 77/78.)

Aller Wahrscheinlichkeit nach sind dies die Getürme von Windsor Castle, die ein Stück westlich von Horton aus den Baumkronen des umgebenden Parkes hervorlugen. In künstlerisch schlichter Weise hat Milton den wohlvertrauten Anblick wiedergegeben. – Dicht dabei befindet sich im Schatten zweier Eichen eine Bauernhütte, aus deren Esse sich friedlich der Rauch emporkräuselt (V. 81/82).

Der „Nachdenkliche" flieht vor dem hellen Sonnenschein und sucht allenthalben Dämmerlicht auf, in dem es sich am besten träumen und sinnieren läßt. In diesem Rahmen tritt uns eine Reihe von Bildern entgegen, die mit Leichtigkeit in der nachfolgenden Melancholiedichtung eine Heimstätte finden konnten, darunter auch zwei für uns wichtige Motive: Das eine Mal ruft der „Penseroso" seiner göttlichen Führerin „Melancholy" zu:

„ . . . let my lamp at midnight hour
Be seen in some high lonely tower." (V. 85/86.)

Dort will er in beschaulicher Stille die Werke der Philosophen und Dichter antiker und heimischer Vergangenheit studieren. – Milton verwertet hier in glücklicher Weise den sinnenfälligen Eindruck des hellen Fensters bei Nacht, indem er ihn mit den Stimmungswerten des alten Bauwerkes verbindet. – Das andere Mal ruft der „Nachdenkliche" aus:

[1]) Samuel Croxall ist hier einer der ersten, die die Stilelemente der FQ ausgiebig verwenden.

Digitized by Google

„ . . . let my due feet never fail
To walk the studious cloister's pale,
And love the high embowed roof,
With antique pillars massy-proof,
And storied windows richly dight,
Casting a dim religious light.
There let the pealing organ blow,
To the full-voic'd quire below . . ." (V. 155 ff.)

In diesen Zeilen bekommt der Stimmungsgehalt des hochgewölbten gotischen Kirchenschiffes, durch dessen gemalte Fenster das hereinflutende Licht zu einem geheimnisvollen Halbdunkel abgedämpft wird, und das erfüllt ist mit dem brausenden Klange der Orgelmusik, eine hoch poetische Form.

Von Spenser wie Milton geht also ein außerordentlich fruchtbarer Anreiz auf die dichterische Gestaltungskraft aus. Spenser wirkt v. a. mit der verschwenderischen Fülle seiner anschaulichen Schilderungen auf die Phantasie und belebt den Sinn für das Malerische. Milton übt die Hauptwirkung aus durch den lyrisch-gefühlvollen Gehalt seiner Bilder.

In der Welt, die Spenser in seiner Dichtung verherrlicht, lebt die Antike noch fort bzw. wieder auf, wird jedoch überschattet vom gotischen Mittelalter, das in seiner ganzen reichen Fülle und magischen Pracht aufleuchtet. Ein Hauch davon spielt auch um die gotische Kathedrale im »Penseroso«. Wenn demnach ein Dichter sich an Spenser und Milton anschließt, so wird er ganz unwillkürlich in die mittelalterliche Atmosphäre hineingezogen. Spenser und Milton öffnen den Zugang zu Mittelalter und Gotik und führen ihre Jünger dazu, der heimischen Vergangenheit neben der Antike einen gleichberechtigten Platz einzuräumen.

Außer den allgemeinen Anregungen bieten die beiden Vorbilder noch eine Reihe von Einzelmotiven zur literarischen Verwertung dar. Spenser liefert v. a. einen umfangreichen Requisitenapparat zur Ausstattung unheimlicher Örtlichkeiten: Höhlen, Grotten und Ruinen. Milton stellt einige sehr markante Einzelmotive zur Verfügung: die durch das umsäumende Baumwerk halb verdeckten Schloßtürme, das durch gedämpften Lichtschimmer gekennzeichnete einsame Turmgelaß, den stimmungsvollen Innenbau eines gotischen Domes.

Man sollte meinen, daß in der langsamen Entfaltung der freien schöpferischen Kräfte im Laufe des 18. Jahrhunderts ein machtvoller Impuls von der genialen Kunst Shakespeares ausgegangen wäre. Das ist jedoch nicht der Fall. Shakespeares Einfluß tritt hinter den Miltons, v. a. aber Spensers zurück. Der Hauptgrund mag wohl in der Tatsache zu erblicken sein, daß die neue Entwicklung sich im Bereiche der beschreibend-lyrischen Poesie, nicht auf dramatischem Gebiete abspielte.[1]) So üben in diesem Zusammenhange nur einzelne Stimmungsszenerien aus Shakespeares Stücken eine befruchtende Wirkung aus, z. B. das duftige, übernatürliche Feen- und Geistermilieu im »Tempest« und »Midsummer-Night's Dream«, ferner das schauervolle Düster der Hexenhöhle in »Macbeth« und die furchtbare, vom Wüten der entfesselten Elemente erfüllte Nacht, in der König Lear, von seinen Kindern verstoßen, auf der Heide umherirrt.

[1]) Vgl. Beers I, S. 68–78.

Digitized by Google

3. Einzelbetrachtungen.

William Harrison (1685–1713) und der Woodstockstoff. 1706 veröffentlichte der junge Harrison »Woodstock Park«, ein beschreibendes Gedicht im Stile Denhams, den er einleitend um Verzeihung bittet, daß er es mit so schwachen Kräften unternommen habe, sein unsterbliches Werk nachzuahmen. Die beschreibenden Partien treten ganz wie in »Cooper's Hill« hinter die weit ausgeführten Betrachtungen zurück, zu denen die ereignisreiche Vergangenheit von Woodstock genügend Stoff liefert.

Woodstock ist ein Landstädtchen, das wenige Meilen nordwestlich von Oxford liegt. Das umliegende Land war seit angelsächsischen Zeiten königliches Krongut. Es wurde 1705 dem Herzog von Marlborough zum Zeichen der Anerkennung für seinen glorreichen Sieg in der Schlacht bei Blenheim (Höchstädt) übergeben. Nicht weit von der Stadt entfernt befindet sich Marlboroughs Landsitz, Blenheim Park, der nach Plänen Vanbrughs auf Staatskosten errichtet und 1715 vollendet wurde. – In Woodstock erblickte der Schwarze Prinz das Licht der Welt. Die im 18. Jahrhundert allgemein verbreitete Meinung, daß sich auch die Geburtsstätte Chaucers hier befinde, hat sich späterhin als irrig erwiesen. Die bekannteste lokalhistorische Erinnerung ist die Geschichte von der schönen Rosamunde, der Geliebten Heinrich II., die von dessen eifersüchtiger Gemahlin Eleanore viele Verfolgungen zu erdulden hatte. Die Legende, die sich im 14. Jahrhundert gebildet hat, berichtet, daß Heinrich in Woodstock ein labyrinthartiges Gebäude habe anlegen lassen, durch dessen verwirrende Flucht von Gängen und Zimmern sich nur Eingeweihte hindurchzufinden vermochten. Hier hielt er die Geliebte vor den Nachstellungen seiner Gattin in Sicherheit. Doch während er in Frankreich weilte, gelangte Eleanore, von einem verräterischen Seidenfaden geführt, zu Rosamunde und zwang sie vor ihren Augen Gift zu nehmen. Die Leiche der Gemordeten wurde in dem Nonnenkloster Godstow bei Oxford beigesetzt. Hearne teilt in einem Berichte vom Jahre 1718 mit, daß zu dieser Zeit nahe am Weiher von Woodstock die stark abgetragenen Grundmauern eines großen Gebäudes zu sehen waren, die man für Überreste von Rosamundes Labyrinth hielt.[1])

Die Sage ist ein beliebtes Thema in der mittelalterlichen englischen Volksdichtung. Percy teilt in den »Reliques« eine Ballade »Fair Rosamond« mit. Drayton macht sich den Stoff für seine »Heroicall Epistles« zunutze, in denen er berühmte Liebespaare der englischen Geschichte ihre Gefühle austauschen läßt. An erster Stelle stehen Heinrich und Rosamunde. Auch in der Zeit stärkster Abwendung von der heimischen Vergangenheit muß die rührsame Geschichte poetische Motive liefern. Addison schreibt eine Oper »Rosamond«.[2]) Pattison ahmt Draytons Briefwechsel nach, Harri-

[1]) Vgl. Percys »Reliques«, ed. Schröer, S. 351.

[2]) Es darf wohl vermutet werden, daß Addisons Oper, wenn sie auch keinen großen Bühnenerfolg hatte (zum ersten Male am 2. April 1706 aufgeführt), ein gut Teil dazu beigetragen hat, das Woodstockthema für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts aktuell zu machen. So preist z. B. Tickell die Oper in einigen freundschaftlichen Versen. (»Poem on the Prospect of Peace«, Ch. XI, S. 10.)

Digitized by Google

son, Tickell, Lyttleton spielen auf die Sage an. „Rosamond's bower" wird in der Regel dabei besonders erwähnt.

Harrison wendet sich zunächst an Chaucer, dessen Lob er immer und ewig singen möchte,

„Did not the maid, whose wond'rous beauty seen,
Inflam'd great Henry, and incens'd the queen,
With pleasing sorrow move me to survey
A neighb'ring structure, awful in decay,
For ever sacred, and in ruin blest,
Which heretofore contain'd that lovely guest.
Admiring strangers, who attentive come
To learn the tale of this romantick dome,
By faithful monuments instructed, view
(Though time should spare) what civil rage can do."

An der Stelle, wo inmitten einer blühenden Landschaft ein reiches Gebäude stand,

„Now hemlock thrives, and weeds of pow'rful charms,
O'er ragged walls extend thei· baleful arms.
Monsters obscene their pois'nous roots invade,
And bloated pant beneath the gloomy shade."[1])

Die Beschreibung zeigt deutlich, wie aus dem überkommenen Rahmen etwas Neues herauswächst. Die Gegenüberstellung von einst lieblichen Gefilden und gegenwärtiger Ruinenwildnis entspricht dem Zeitgeschmack. Konventionell ist i. a. auch die Ausdrucksweise. Doch neu ist einmal die phantastische Schilderung der Ruinenstätte, für die anscheinend Spenser als Vorbild gedient hat, und andererseits die zarte lyrische Note, die in etlichen Versen anklingt. Der Dichter läßt sich von der Erinnerung an das beklagenswerte Schicksal der schönen Frau in eine leicht melancholisch-träumerische Stimmung versetzen. „With pleasing sorrow" schaut er nach der romantischen Stätte hinüber, um die der schimmernde Sagenschleier der Vergangenheit gewoben ist. Als einer der ersten verwendet er das Wort „romantick" als Attribut für einen sagenumsponnenen Ort.[2]) Es wäre verfehlt, Harrison nun gleich als einen Herold des Mittelalters zu betrachten. Wohl ohne sich selbst dessen voll bewußt zu sein, wird er durch seinen Stoff in die gotischen Gefilde hinübergezogen.

Auch Tickell spielt auf die Woodstocksage an.[3]) Der Gedanke, daß der siegreiche Herzog von Marlborough nun bald von den Schlachtfeldern in die friedlichen Gefilde von Woodstock heimkehren wird, veranlaßt ihn, einen Hymnus auf diesen Ort, „the fairest spot of fair Britannia's isle", anzustimmen. In der romantischen Umgebung wird der Held bald die Schreckensbilder des mordenden Krieges vergessen. Der Schatten Rosamundes, der über den Rasen huscht, wird ihn sehen, und Chaucer wird ihn im Traum besuchen.

Einen ähnlichen Gedankengang verfolgt Lyttleton in »Blenheim«[4]) (1728). Dabei läßt er „this romantic wilderness", wo einst „the bower of

[1]) Dodsley V, S. 193.
[2]) Als ersten Beleg für romantic = of places: redolent or suggestive of romance, appealing to the imagination and feelings gibt N. E. D eine Stelle aus Addisons »Remarks on Italy« von 1705.
[3]) Vgl. S. 55 [2]).
[4]) Ch. XIV, S. 191.

Digitized by Google

Rosamonda" stand, erfolgreich in den Schönheitswettbewerb treten mit dem vielgepriesenen Tempetal und den Hainen des Ida.

Die Woodstocklegende gehört also zu jenen aus der volkstümlichen Überlieferung stammenden Stoffen, die ein dauerndes Leben haben. Jede Zeit findet Gefallen an der rührsamen Geschichte und prägt sie in eine ihr genehme Form. Im frühen 18. Jahrhundert bilden die Sage von Schön' Rosamunde, die Chaucererinnerungen, die sich ungerechtfertigterweise mit Woodstock verbinden, und die Verehrung für Marlborough, dessen Landsitz sich in der Nähe befindet, einen oft poetisch verwerteten Motivkomplex. In der Regel wird dabei auch die „romantische" Ruine des Woodstocklabyrinths, die infolge des tragischen Schicksals der schönen Frau mit einem Schimmer der Wehmut umkleidet ist, mit kurzen Worten erwähnt. Harrison dürfte der erste sein, der die sagenumwobene Ruine als „romantisch" bezeichnet.

Alexander Pope (1688–1744). In den beiden 1717 erschienenen Gedichten »Elegy on an Unfortunate Lady« und »Eloisa to Abelard« begibt sich der Verfasser des »Essay on Criticism« über die Grenzen seines sonstigen poetischen Schaffensbereiches hinaus.[1]) Er wählt ausgesprochen sentimentale Stoffe, doch gelingt es ihm nicht, lebendig durchfühlte Stimmungslyrik zu schaffen. Es hat sein Bewenden bei einem rhetorischen Pathos. Trotzdem sind die beiden Gedichte reich an Einzelschönheiten, um deretwillen sie begeisterte Anerkennung gefunden haben. Meisterhaft ist v. a. die Einpassung des landschaftlichen Hintergrundes in den Stimmungsrahmen, insbesondere wieder im zweiten der genannten Gedichte, wo die Liebesseufzer Eloisas von den düsteren Mauern des Klosters Paraclete widerhallen. Die alte Herzenswunde ist erneut aufgebrochen, die Gefühle irdischer Liebe und himmlischer Liebe kämpfen in der Nonne wild gegeneinander an. Klagend ruft sie aus:

„In these lone walls . . . . .,
These moss-grown domes with spiry turrets crown'd,
Where awful arches make a noon-day night,
And the dim windows shed a solemn light", (Ch. XII, S. 178.)

in diesen Hallen sang einst eine fromme Gemeinde dem allmächtigen Schöpfer freudige Lobeshymnen, und ein Strahl von seinem Glanze glitt durch die gewölbten Gänge. Doch jetzt ist alles dunkel und trübe von tränenreicher Traurigkeit. Sehnsuchtsvoll gleiten die Gedanken zurück zu den selig-süßen Stunden, in denen sie mit Abälard in kummervoller Liebe vereint war und mit ihm die Einsamkeit aufsuchte,

„Where round some mouldering tower pale ivy creeps." (S. 179.)

Der zerfallende, efeuumrankte Turm, das Symbol der Vergänglichkeit auch für die Liebe dieser beiden Menschen, ist der Mittelpunkt einer wilden Szenerie, deren Bild poetische Kraft verrät. Rings schließen starrende Felsen, darüber drohen Wolken, und dazu gesellt sich das dumpfe Lied des Windes und der Wogen.

[1]) Pope hatte sentimentale Neigungen, vgl. die Korrespondenz mit Lady Montagu, s. Phelps, a. a. O. S. 18 u. 24.

Digitized by Google

Wenn Pope nun gleich in hervorragender Weise die Stimmungswerte alter Klostergebäude und der Ruine ausschöpft, so darf doch nicht ohne weiteres der Schluß gezogen werden, daß er ein tiefinnerliches Verhältnis zur „gotischen" Baukunst einnahm. Es ist wohl möglich, daß er in seiner Vorlage die Motive bereits angedeutet fand.[1]) Jedenfalls zeigt aber »Eloisa to Abelard«, daß auch der Führer der klassizistischen Konvention in seinen jungen Jahren sich mit Themen abgab, die den Rahmen doktrinärer Gebundenheit, den er zimmerte, sprengen. In bemerkenswerter Weise verwendet er dabei die Stimmungswelt mittelalterlicher Bauwerke.

Anne Finch, Countess of Winchilsea (1660–1720?). Als ein weißer Rabe unter ihren Zeitgenossen gilt Lady Winchilsea auf Grund einiger weniger Gedichte, in denen sie ein so inniges Gefühl für die Natur zum Ausdruck bringt, wie es für die Zeit vor Wordsworth eine Seltenheit ist. Es ist sicher kein bloßer Zufall, daß Wordsworth zuerst auf sie aufmerksam machte. Er fühlte in ihren Naturgedichten eine verwandte Saite anklingen, v. a. in »A Nocturnal Reverie«.

Dieses Gedicht ist Erlebnisdichtung in des Wortes eigenster Bedeutung. Den stofflichen Hintergrund dazu liefert die reizende Parklandschaft von Eastwell, des in Kent gelegenen Familiensitzes der Winchilseas, wohin Anne Finch mit ihrem Gatten Heneage Finch, nachmaligem Grafen Winchilsea, 1690 – zunächst gastweise – übersiedelte. Das Herrenhaus war ein alter, ehrwürdiger Bau aus elisabethanischer Zeit, umkleidet mit einer Fülle von Familienerinnerungen, inmitten einer einzigartig schönen Umgebung gelegen.[2]) In der stillen Abgeschiedenheit von allem Lärm der Welt fühlte sich Lady Winchilsea am wohlsten. Hier verblaßten die Enttäuschungen, die ihr das Leben gebracht hatte, in einem harmonischen Familienleben und im Zusammensein mit der Natur.

Eine besondere Vorliebe hatte Lady Anne für Mondscheinspaziergänge; sie ist in hohem Maße empfänglich für den beruhigenden Einfluß der großartig schlichten Erhabenheit der nächtlichen Natur. Sie fühlt ihren Puls in gleichem Rhythmus mit dem Herzen der Allmutter schlagen, fühlt sich eins mit dem Sein, das sich um sie her breitet. Aus mannigfachen Erlebnissen dieser Art ist wie eine köstliche Frucht das »Nocturnal Reverie«[3]) herausgewachsen.

Das Gedicht, mehr oder weniger auch in bewußter Nachahmung von »Cooper's Hill« geschrieben[4]), ist nicht frei von konventionellen Stileigenheiten. Insbesondere ist die Mehrzahl der Sätze durch einleitendes „when"

---

[1]) Leslie Stephen (»Pope« in E. M. L., S. 34) berichtet, daß Pope als Stoffquelle die 1714 von Hughes veröffentlichte Übersetzung einer französischen Version des berühmten lateinischen Originals benutzte, und fernerhin, daß sich Pope sehr eng an den Wortlaut der englischen Übersetzung hielt. An vielen Stellen goß er nur die Prosa in Verse um, obwohl er natürlich nach Erfordernis den Stoff zusammendrängte und umgruppierte; vgl. a. S. 49.

[2]) Vgl. Myra Reynolds, »The Poems of Anne C. o. W.«, Introduction, S. XXXIII.

[3]) Ebenda, S. 268 ff.

[4]) Vgl. S. 40 [1]).

Digitized by Google

in Parallelismus gebracht, der auf die Dauer ermüdend wirkt. Doch im ganzen fehlt die nüchterne Steifheit und das rhetorische Pathos der zeitgenössischen Dichtung. In schlichten, klaren Wendungen findet vielmehr persönliches Empfinden einen unmittelbaren Ausdruck. Seelische Atmosphäre erfüllt das Gedicht, in dem sich zahlreiche feinsinnige Beobachtungen aneinanderreihen.

Eine schwellende Melodie klingt durch das nächtliche Dämmer: Nachtigallengesang, Eulenschrei, Wasserrauschen, vernehmlicher als bei Tage. Die Konturen der Dinge verwischen sich im Dämmerschein des Mondes. Einzelheiten treten in ihrer Erscheinung zurück, fließen ineinander über zu breiten, lagernden, weichen, dunkelgetönten Flächen („darken'd groves their softest Shadows wear, Sunburnt Hills their swarthy Looks conceal"). Der Himmel ist teils bedeckt mit ziehendem Gewölk, teils von einem feinen, duftigen Wolkenschleier überzogen, der voller Geheimnisse steckt („passing clouds give Place, Or thinly veil the Heaven's mysterious Face"). Das Spiegelbild des Mondes schimmert auf der Wasseroberfläche wider. Die Blätter der überhängenden Zweige streuen zitternde Schatten darüber hin. Das Pferd, das auf der Wiese grast, flößt durch den gespenstisch wandelnden Schatten, der von ihm ausgeht, zunächst Furcht ein, Glühwürmchen sitzen da und dort im Busch, und

„ . . . thro' the gloom more venerable shows
Some ancient Fabrick, awful in Repose."

Ob die Dichterin, als sie dies schrieb, ein bestimmtes Einzelerlebnis im Sinn gehabt hat, läßt sich nicht ausmachen. Wahrscheinlich ist eine Summe von Erlebnissen zu einem Bilde zusammengefügt, hinter dem der alte Herrensitz und die malerisch gelegene alte Kirche von Eastwell hervorschimmern, die sie bei ihren nächtlichen Spaziergängen sicherlich öfter hat im Dämmer dunkeln sehen. Wer selbst schon einmal eine altersgraue Kirche oder ein Herrenhaus im Mondscheine geschaut hat, wie es majestätisch in ehrfurchtgebietender Ruhe dasteht, der wird ermessen, in welch hervorragender Weise Lady Winchilsea den Gefühlsgehalt dieses Eindrucks mit wenigen treffenden Worten wiedergegeben hat.

Wenn uns die lyrische Durchfühlung der Naturmotive in ihrer Feinheit für das erste Viertel des 18. Jahrhunderts erstaunlich erscheint, so müssen wir in Betracht ziehen, daß wir eine Dichterin vor uns haben. Frauen sind in der Regel stärker emotional veranlagt als Männer. Aus dieser Tatsache läßt sich wohl eine Erklärung dafür gewinnen, daß Lady Winchilsea mehr dem Lyrischen zuneigt als ihre männlichen Zeitgenossen, die in weit höherem Maße in das rationale Fahrwasser der Aufklärungskultur geraten. Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des »Nocturnal Reverie« wird dadurch bis zu gewissem Grade herabgemindert. Es muß für sich allein, außerhalb des großen Zusammenhanges betrachtet werden.

Für unsere Sonderbetrachtung liefert es jedoch eine äußerst wichtige Illustration, die in vollem Umfange Gültigkeit besitzt: Es zeigt, wie ein Dichter auf dem Wege, der ihn zur Seele der Natur führt, auch die altersgrauen

Digitized by Google

Gebäude antrifft, die einen organischen Bestandteil der heimischen Landschaft ausmachen. In dem Maße, wie er zu den Naturdingen ein näheres Verhältnis gewinnt, erfaßt er auch die Stimmungswerte, die sich mit alten Bauwerken verknüpfen, in größerer Tiefe und verleiht ihnen einen unmittelbaren Ausdruck.

Thomas Parnell (1679–1718). Eine ähnliche Ausnahmestellung, wie sie Lady Winchilsea einnimmt, ist auch Parnell zuzuweisen. Auch bei ihm sondern sich aus der großen Zahl konventioneller Gedichte etliche heraus, die sich durch zarte lyrische Stimmungsmalerei auszeichnen. Davon sind für uns zwei von Belang: »A Fairy Tale« und »A Night Piece on Death«.

Die Feenerzählung[1]) ist im „altenglischen Stil" geschrieben. Parnell hat einen anziehenden Stoff aus dem Schatze des Volksaberglaubens aufgegriffen: Zwei junge Leute lieben Edith. Sir Topaz, von vornehmer Abkunft, wohlgestaltet und reichgekleidet, hat den Vorrang. Edwin, arm und überdies von der Natur mit einem häßlichen Buckel ausgestattet, muß beiseite stehen. Traurigen Herzens streift er in die Fluren hinaus, verirrt sich und bringt die Nacht in einer verwunschenen Schloßruine zu. Er wird von den Elfen entdeckt und zu Gaste geladen. Durch Elfenzauber verschwindet sein Höcker, und nun gewinnt er glücklich die Hand der Geliebten. Sir Topaz, der das Abenteuer nachmachen will, kommt, mit Edwins Höcker behaftet, wieder heim.

Es gelingt Parnell, etwas von dem zarten, duftigen Reiz der tanzenden Feen, von dem ahnungsreichen, geheimnisvollen Schimmer des Mondlichts, von dem Zauberhauche, der die alte Schloßruine umspielt, in seine Verse einfließen zu lassen. Goldsmith nennt das Gedicht „incontestably one of the finest pieces in any languages".[2]) Auf Grund seiner »Fairy Tale« dürfen wir Parnell vielleicht den Preis zuerkennen, als erster das Rankenwerk des Märchenglaubens, das sich um das verfallene Ruinengemäuer schlingt, künstlerisch in der Dichtung verwertet zu haben.

»A Night Piece on Death« (1713) ist ein früher Vorklang auf die Nacht- und Grabesdichtung, die in den vierziger Jahren eine breite, fruchtbare Gattung darstellt.

Ähnlich wie Lady Winchilsea gießt Parnell in seinem Nachtstück die Erlebnisse still verträumter Mondscheinnächte in poetische Form, nur daß der Geistliche uns nicht in den herrschaftlichen Park führt, sondern auf den nahen Friedhof, wo er tiefsinnigen Betrachtungen über die Eitelkeit der Welt nachgehangen hat. Auch er hat ein tiefes Empfinden für die friedvolle Erhabenheit der nächtlichen Natur; in der poetischen Wiedergabe erreicht er freilich nicht die Meisterschaft seiner Zeitgenossin, seine Sprache ist noch bedeutend stärker als die ihre mit Gemeinplätzen der klassizistischen Konvention behaftet. Zuweilen klingen Reminiszensen an Milton an.

Am tiefdunklen Himmel schimmern die Sterne und die Mondsichel, sie spiegeln sich in der Oberfläche des Sees, die von keinem Lüftchen gekräuselt wird.

[1]) Ch. IX, S. 353; s. a. [2]).
[2]) The Works of Parnell, Routledge Ed., S. 29.

Digitized by Google

„The grounds which on the right aspire,
In dimness from the view retire:
The left presents a place of graves
Whose wall the silent water laves.
That[1]) steeple guides the doubtful sight
Among the livid gloom of night." (Ch. IX, S. 364.)

Mit diesen wenigen Strichen zeichnet er ein anschauliches Bild. Natürlich und lebensvoll wirkt das Dämmer, das über die Landschaft gebreitet liegt, alle festen Umrisse verwischend, sodaß der Blick haltlos irrt, bis das Auge im Kirchturm einen Richtpunkt findet. Ein weiteres Bauwerk, das ihm aus der Dunkelheit entgegendämmert, ist das Beinhaus, von dem aus ihm eine mahnende Stimme ans Ohr dringt:

„Now from yon[1]) black and funeral yew,
That bathes the charnel-house with dew,
Methinks I hear a voice begin." (Ch. IX, S. 365.)

Parnell ist ein weiteres Beispiel für lyrische Stimmungsschilderung, in der die Gefühlswerte alten Bauwerkes – allerdings mit Zurückhaltung – Verwendung finden. In der Unbestimmtheit und Weichheit der Konturen liegt der Hauptreiz seiner Bilder. Schemenhaft dämmern dem Beschauer das Beinhaus des Dorffriedhofes und der Kirchturm entgegen. Von einem Sagenschleier überdeckt, schimmert die verwunschene Ruine im Mondlicht.

Allan Ramsay (1686–1758). Der Schotte Allan Ramsay gehört zu den bedeutendsten Pionieren des Neuen im frühen 18. Jahrhundert. In seinem poetischen Schaffen und v. a. in seinen kritischen Äußerungen beweist er, daß er einen gesunden Sinn hat für die heimische Landschaft, zu deren Naturschönheiten er während seiner Jugendjahre ein inniges Verhältnis gewann, und deren historische Atmosphäre einen starkmütigen Patriotismus in seinem Herzen nährte. Von patriotischem Schwung getragen ist die »Ode to the Earl of Hartford and the Rest of the Members of the Society of British Antiquaries«. Darin preist er die gelehrten Männer, die durch ihr eifriges Forschen die Vergangenheit lebendig erstehen lassen:

„When you the broke inscription read,
Or amongst antique ruins tread,
And view remains of princes dead,
In funeral piles,
Your penetration seems decreed
To bless these isles."[2])

An den Schätzen und Erinnerungen, die sie zutage fördern, begeistert sich die Nachwelt, sie wird angespornt, es den großen Helden der heimischen Geschichte nachzutun. Zum Schluß gedenkt er im besonderen seines Freun-

[1]) Es empfiehlt sich wohl, an dieser Stelle auf ein stilistisches Mittel der bildhaften Schilderung hinzuweisen, das die englischen Dichter dem starken Anschauungsgehalte ihrer Sprache verdanken: die Pronomina „that" und „yon". Der stark ausgeprägte deiktische Gehalt dieser Demonstrativa kommt dem Anschauungsvermögen in überraschender Weise entgegen. „That steeple" ist der Kirchturm, „yon black and funeral yew . . ." ist das eibenumsäumte Totenhaus „da drüben". Der im Deutschen notwendigen Umschreibung gegenüber haben die englischen Pronomina den Vorzug einer treffsicheren Prägnanz. Wir werden sehen, daß in der landschaftbeschreibenden Dichtung des 18. Jahrhunderts mit großer Vorliebe v. a. das altertümliche, vollfönende „yon", oder in erweiterter Form „yonder", verwendet wird und selbst bei stereotypem Gebrauch seine suggestive Veranschaulichungskraft nicht einbüßt.

[2]) Works, ed. G. Chalmers, I, S. 235.

Digitized by Google

des und Gönners Sir John Clerk of Pennecuik, dessen Wirkungsbereich nördlich der Hadrianischen Mauer, in der schottischen Heimat, liegt.

In der dichterischen Verwertung der Natur sucht sich Ramsay so nahe wie irgend möglich an die Wirklichkeit zu halten.[1]) Der Schollengeruch, den er den Gedichten der alten Barden nachrühmt, weht auch durch seine eigenen hindurch.[2]) In seinem »Gentle Shepherd« gibt er ein getreues Bild des heimischen Bauernlebens. Für den landschaftlichen Hintergrund lieferte ihm v. a. die malerische Umgebung von Edinburgh das Vorbild. Im besonderen hat ihm wahrscheinlich der Landsitz Newhall, wo er sehr oft bei Sir David Forbes zu Gaste weilte, als Vorlage gedient. Zahlreiche Zeugnisse sind dafür angeführt worden, in denen immer wieder mit Nachdruck auf die Naturtreue von Ramsays Landschaftsschilderung hingewiesen wird.[3])

Für uns ist die Beschreibung des Herrenhauses von Wichtigkeit.

Sir William Worthy – für den wahrscheinlich Forbes einzelne Züge geliefert hat – hat als loyaler Anhänger des Königshauses während Cromwells Regime in der Fremde zubringen müssen. Nach dem Sturze des Protektors steht ihm der Weg in die Heimat offen, und wir sehen ihn, als Bettler verkleidet, anlangen. Sein Herz ist voller Wiedersehensfreude, doch bittre Wermutstropfen mischen sich hinein: Sein Besitztum liegt in Trümmern.

„Yonder, ah me! it desolately stands –
Without a roof; the gates fall'n from their bands;
The casements all broke down; no chimney left;
The naked walls of tapestry all bereft.
My stables and pavilions, broken walls,
That, with each rainy blast, decaying falls."

Auch der einst prächtige Garten ist zerstört, die Blumenbeete und Kieswege sind von Unkraut überwuchert.

„How do those ample walls to ruin yield,
Where peach and nect'rine branches found a bield,
And bask'd in rays, which early did produce
Fruit fair to view, delightful to the use.
All round in gasp the walls in rubbish lie,
And from what stands the withered branches fly."[4])

Das Bild ehemaligen Wohlstandes, das Sir William im Geiste vor sich sieht, entspricht, wie bereits gesagt, sehr genau der obgenannten Vorlage. Doch auch die Beschreibung der Ruinenstätte trägt den Stempel peinlicher Beobachtung. Ramsay stellt uns nicht das stereotype Ruinenbild der literarischen Konvention vor Augen, sondern prägt individuelle Einzelzüge aus: Nur die nackten Wände stehen noch, das Dach ist zerstört, die Fensterflügel sind zertrümmert, die Türen aus den Angeln, die Mauern, an denen sich das Spalierobst, reich mit Früchten behängt, emporzog, sind zerfallen, sie liegen in den letzten Zügen (!), und von den Resten, die noch aufrecht stehen, sperren sich die vertrockneten Zweige ab.

Die Begeisterung an der nationalen Vergangenheit, insbesondere wie sie sich in der Ode an die Altertumsforscher Ausdruck schafft, und die wirklich-

[1]) Vgl. Vorwort zu seiner Gedichtausgabe von 1721, s. Phelps, a. a. O. S. 32.
[2]) Vgl. Phelps, a. a. O. S. 125.
[3]) Works, ed. G. Chalmers, II, S. 11–35.
[4]) »The Gentle Shepherd«, Act III, Sc. 1.

Digitized by Google

keitsgetreue Ruinenbeschreibung machen Ramsays Bedeutung für unseren Zusammenhang aus.

4. Zusammenfassung.

Im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts beuten einige Dichter, die engen Grenzen der klassizistischen Konvention überschreitend, den mit gotischen Bauwerken und Ruinen verknüpften Motivkomplex in größerer Breite und Tiefe aus. Das Gewebe von Sage und Märchenglauben, das sich um die Ruinen spinnt, wird ans Licht gezogen von denen, die sich mit der Woodstocksage befassen, und v. a. von Parnell (»A Fairy Tale«). Im Rahmen einer freieren Entfaltung der menschlichen Gemütskräfte dienen gotische Bauten als Stimmungshintergrund. Bei Pope klingt Eloisas Liebesschmerz von düsteren Klostergewölben wider, und über die Woodstockruine breitet sich eine stille Wehmut des Bedauerns. Wenn in diesen Fällen zumeist lebendig gebliebene literarische Traditionen zur Gotik hinführen, so werden Lady Winchilsea, Parnell (»A Night Piece«) und Ramsay durch ein neu sich regendes Naturempfinden, das sich auf starkes persönliches Erleben gründet, auf diesen Weg geleitet. Der fruchtbare Ansatz zu naturnaher Landschaftsschilderung, den Ramsay in bewußter Abkehr von den herrschenden Normen macht, kommt auch der Ruinenbeschreibung zugute. Lady Winchilsea und Parnell entdecken tastend aufs neue die Zauber und Schauer der Mondscheinnacht für die Poesie. In ihren mit zartem Empfinden und verhältnismäßig bedeutendem lyrischen Ausdrucksvermögen gestalteten Nachtstimmungsbildern nehmen die geheimnisvoll-dämmerigen Silhouetten altersgrauer Bauwerke einen hervorragenden Platz ein. Bereits in der Blütezeit des Klassizismus tritt uns so die altheimische Architektur in der Naturdichtung entgegen als organischer Bestandteil der heimatlichen Landschaft, ohne daß freilich zunächst noch der mittelalterlich-gotische Schimmer intensiv empfunden wurde. Ramsays Preisgedicht auf die Antiquare, denen die bodenständigen Ruinen lebendige Zeugen der heimischen Geschichte sind, weist jedoch in gewissem Sinne auf die Zukunftsaufgaben der Dichtung, auf eine enge Arbeitsgemeinschaft mit der Altertumsforschung, hin.

Um einer falschen Bewertung vorzubeugen, muß freilich nochmals ganz nachdrücklich betont werden, daß es sich bei alledem in dieser Frühzeit nur um sporadische Ansätze handelt, die, wenn auch qualitativ z. T. sehr hochstehend, doch quantitativ vor der erdrückenden Übermacht der klassizistischen Konvention verschwinden.

4. Kapitel

Das zweite Viertel des 18. Jahrhunderts.

1. Allgemeiner Charakter der Zeit.

Im Anfange des Jahrhunderts war die gotische Tradition von den Antiquaren lebendig erhalten worden, die außerhalb der modischen Ge-

Digitized by Google

schmacksrichtung stehen. Aber auch in den führenden Kreisen des Klassizismus fand sich ein Ansatz zum Verständnis für den Eigenwert der Gotik. Die Allgemeinheit verhielt sich den mittelalterlichen Bauwerken gegenüber gleichgültig oder ablehnend. Gegen die Mitte des Jahrhunderts hin erreicht nun die Geringschätzung ihren Höhepunkt. In der Reihe der für die Aufrechterhaltung der gotischen Tradition bedeutungsvollen Altertumsforscher war eine Lücke eingetreten (s. S. 30), und die Sachwaltung über das Erbe der Vergangenheit lag in den Händen minderbedeutender Männer vom Schlage Batty Langleys, der den Versuch machte, die fünf Stilarten der antiken Architektur auf die gotische Baukunst zu übertragen. Ein ähnliches generöses Bedauern über die barbarische Unkenntnis jener finsteren Zeiten, wie wir es bereits bei Addison vorgefunden haben, veranlaßte ihn dazu, ein Experiment vorzunehmen, das allem Verständnis für den fundamentalen Unterschied zwischen antiker und gotischer Baukunst ins Gesicht schlägt. Nur an Äußerlichkeiten sich haltend, sucht er für die klassischen Formtypen Entsprechungen in der gotischen Ornamentik. Die große Linie der gotischen Bauten, für die Wren und Vanbrugh noch ein instinktives Empfinden hatten, vermag er nicht mehr zu erkennen.[1]) Eastlake wirft deshalb die Frage auf, ob es vielleicht nicht besser gewesen wäre, wenn die Sache der Gotik in jenen Tagen überhaupt keinen Anwalt gefunden hätte als einen so schlechten wie Batty Langley, der ihr eher schadete als nützte. Sicherlich gab es auch in den dreißiger und vierziger Jahren noch genug Leute, die ohne aufdringliche Absichten, rein aus Liebe zur Sache, sich den Schätzen der Vergangenheit zuwandten, die sich an der mystischen Erhabenheit der gotischen Kathedralen und an der stillen, gedankenvollen Einsamkeit der Burgruinen begeisterten (s. a. S. 31). V. a. die lückenlose Reihe der Landgeistlichen gehört hierher, die in ihren Mußestunden die Geschichte ihrer Gemeinde oder Grafschaft aufzeichneten und dabei natürlich auch auf die alten gotischen Bauwerke zu sprechen kamen.[2]) Aber die Mehrzahl dieser Leute schafft im stillen, fernab von der großen Menge, fernab von den tonangebenden literarischen Koterien. Öfter richtete sich die Geißel der satirischen Dichtung gegen die „Gothic gentlemen".[3]) Wenn der Sinn für Mittelalter und Gotik, für Bodenständiges, Heimisches wieder Allgemeingut werden sollte, so bedurfte es dazu der tätigen Mitarbeit von Männern, die im Gegensatz zu dem engbegrenzten Wirkungsbereich der Antiquare einen ausgedehnten Einflußkreis besitzen: Für die Poeten, deren Schaffen im Heimatboden und seiner Geschichte verwurzelt ist, lag jetzt das Feld frei, durch ihre Dichtungen bei der großen Menge wieder einen gesunden Sinn für die Vergangenheit und ihre Schöpfungen zu wecken (vgl. S. 1).

[1]) Vgl. Eastlake, a. a. O. S. 51/52. – Er setzte seine Prinzipien auch in die Wirklichkeit um. In London errichtete er einige Bauwerke in „seinem gotischen Stile", deren seltsame Groteskheit von den Zeitgenossen als Kuriosum erwähnt wird (s. D. N. B. XI, S. 549).

[2]) Vgl Schöffler, a. a. O. S. 94 ff.

[3]) Vgl. Beers I, S. 228/9. Beers erwähnt Pope (der sich in dem »Epistle to Mr. Addison, occasioned by his Dialogues on Medals« über die Münzensammler lustig macht). Akenside (der in »The Virtuoso« über einen Londoner Antiquitätenhändler spottet), R. O. Cambridge (der die Altertumsforscher in »The Scribleriad« verewigt) und einen Brief Lady Luxboroughs an Shenstone, in dem mit Bezug auf Cambridges Gedicht auf einen Herrn Miller and „the rest of the Gothic gentlemen" angespielt wird.

Digitized by Google

Ziehen wir in Betracht, daß die gotischen Bauwerke und Ruinen einen malerischen Bestandteil der heimischen Landschaft ausmachen, so waren die Voraussetzungen für eine solche Wiederbelebung auf dem Wege der Landschaftsdichtung um 1725 denkbar günstig. Denn um diese Zeit beginnt sich das Landschaftsempfinden der Engländer auf breiter Basis von den klassizistischen Normen loszulösen. Ansätze waren, wie wir gesehen haben, bereits vor 1725 dazu vorhanden. Von epochemachender Bedeutung werden jedoch erst Thomsons »Seasons« (1726–1730), die den Menschen jener Tage die Augen öffneten für die Schönheiten der wirklichen Natur.[1])

Die breite Wirkung, die Thomson ausübte, liegt in der Hauptsache darin begründet, daß er die neue Botschaft, die er zu bringen hatte (ohne sich wahrscheinlich ihrer ganzen Bedeutung bewußt zu sein), in überkommene Formen prägte. Er hatte das Glück, den rechten Ton zur rechten Zeit zu treffen, und damit war ihm eine offene Aufnahme gesichert in literarischen Kreisen wie auch beim großen Publikum. Sein Einfluß erstreckt sich bis zu Gray und Cowper. Mit den »Seasons« beginnt recht eigentlich die Periode der Naturdichtung, die in Wordsworths poetischem Schaffen ihren Höhepunkt erreicht.

Während dieser Zeit nimmt die Reichweite und Genauigkeit der Naturbeobachtung, die Wertschätzung und innere Begeisterung für die Natur um ihrer selbst willen und die dankbare Erkenntnis ihrer erhebenden Wirkung auf die menschliche Seele immerwährend zu. Während anfangs die Hinwendung zur freien, ursprünglichen Natur instinktiv, unbewußt geschah, häufen sich mit der Zeit die programmatischen Äußerungen, in denen bewußt und entschieden für ein aller konventionellen ästhetischen Bindungen und utilitaristischen Rücksichten lediges Verhältnis zur Natur eingetreten wird.[2]) Die klassizistische Poesie kannte nur eine beschränkte Anzahl traditionsgeheiligter Naturtatsachen. Das neu erwachende Naturgefühl schafft sich infolgedessen in der Dichtung zunächst Ausdruck in einer Vergrößerung des Schatzes von Sinneswahrnehmungen. Die Dichter haben eine helle Freude daran, Neugeschautes, Frischentdecktes in ihren poetischen Beschreibungen wiederzugeben. Der bei Thomson angelegte „Katalogstil" ist demzufolge die gewöhnliche Methode der Naturschilderung der dreißiger und vierziger Jahre, die die Einzeldinge oft wahllos und ohne irgendwelche seelische Vertiefung aneinanderreiht. Doch genau so wie im Beginn der Altertumsforschung mußte Material gesammelt werden, ehe sich Herz und Gemüt in die tieferen Zusammenhänge einsenken konnten. Bei der Sammelarbeit weitet sich der Blick, aus dem Weichbilde der Stadt geht man hinaus aufs Land und findet Gefallen an der Vielgestaltigkeit der freien Natur, wie sie Gott geschaffen hat. Auf dem Boden dieses langsam sich entwickelnden neuen Naturempfindens mußte auch die Haltung zur Gotik und zur Ruine als Teilen der Landschaft sich wandeln und vertiefen.

In eindrucksvollerer Weise noch als in der Dichtung prägt sich die Bewegung von konventioneller Gebundenheit zu freier Natürlichkeit in der

[1]) Vgl. Reynolds, a. a. O. S. 100.
[2]) Vgl. ebenda, S. 232 ff.

Digitized by Google

Gartenkunst aus, in der sich ja bereits sehr frühzeitig die ersten Zeichen der Reaktion bemerkbar gemacht hatten. Das zweite Viertel des 18. Jahrhunderts ist von größter Bedeutung für die Entwicklung des Landschaftsgartenstiles. Ausgedehnte theoretische Erörterungen, die scharfe Angriffe gegen den regelmäßigen Garten richten[1]), bereiten den Boden für die erfolgreiche Tätigkeit der praktischen Landschaftsgärtner. Die „neue Schule" wurde begründet von Bridgeman, Kent und Brown, die nacheinander in Stowe wirkten. Der bedeutendste von ihnen ist Kent, der seine namhaftesten Anlagen in der Zeit von 1730 bis 1748 ausführte. Hatten die formalen Gärten ihr Gepräge bekommen durch die triumphierende Herrschaft des menschlichen Gestaltungswillens über die freien Naturformen, so machten es sich die Landschaftsgärtner zur Aufgabe, den Garten auf das „Natürliche" zu stilisieren und die Einwirkungen der Kunst möglichst zu verbergen. Garten und Park sollen sich nicht mehr gegensätzlich aus der Umgebung herausheben, sondern ein organischer Teil der Landschaft werden. Der Rahmenabschluß wurde infolgedessen aufgegeben. Die Mauern, Hecken und Zäune riß man nieder und deutete die Grenze nur durch unauffällige Gräben, sog. „Ahas" an. Im Laufe der Zeit verwischen sich die Grenzen zwischen Garten und Landschaft überhaupt. Der Gedanke der „ferme ornée" taucht auf, d. h. die Prinzipien der Gartengestaltung werden auf das gesamte Landbesitztum ausgedehnt, auch die Nutzflächen werden ihnen unterworfen, soweit es praktisch angängig ist.[2]) Innerhalb der Landschaftsgärten werden gerade Linien und symmetrische Flächen vermieden zugunsten einer freien Anordnung der Einzelteile, die malerische Aspekte gewährt. Unnatürliche Übertreibungen nach der neuen Richtung hin sind bei der gewaltigen Stoßkraft der neuen Bewegung wohl zu begreifen.

Eine Reihe erlauchter Vorbilder leuchtete den Reformern auf ihrem Wege voran. Kent suchte sich Inspiration in den paradiesischen Gefilden der »Fairy Queen«.[3]) Die nachhaltigsten Anregungen bezogen die Landschaftsgärtner des 18. Jahrhunderts jedoch von der Landschaftsmalerei, die bereits im vorhergehenden Jahrhundert den pittoresken Stil entdeckt hatte. Claude Lorrain, Salvator Rosa und Nicolas Poussin sind die Namen, die in der Folgezeit immer wieder genannt werden.

Ein wirksames Staffagemittel, den malerischen Reiz der Landschaft zu erhöhen, ist, v. a. bei Salvator Rosa, die Ruine, für die er in den italienischen Bergen genug Vorbilder gefunden haben mag. Die Nachahmung Rosas ist sicherlich ein Grund mit dafür, daß seit der Mitte des Jahrhunderts malerischer Effekte halber in weitem Umfange künstliche Ruinen in den Gärten angelegt wurden, und zweifellos trägt das Vorbild der großen Meister wesentlich dazu bei, das malerische Empfinden der Menschen in den dreißiger und vierziger Jahren überhaupt zu schärfen,

[1]) Insbesondere Batty Langleys »New Principles of Gardening« (1728), Popes bekannter Brief an Lord Burlington (1731), dazu die ästhetischen Schriften Hogarths, der die Schlangenlinie für die „monumentale Schönheitslinie" erklärt, und Burkes; vgl. Gothein, a. a. O. I, S. 371 ff.

[2]) Die bekanntesten „fermes ornées" damaliger Zeit sind Lyttletons Landsitz zu Hagley und Shenstones Leasowes.

[3]) Vgl. Böhme, a. a. O. S. 155.

Digitized by Google

Wie das ästhetische Empfinden in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sich allmählich von der Zwangsjacke klassizistischer Normen befreit, so lösen sich auch die Gemütskräfte des Menschen in dieser Zeit langsam, aber stetig von den Fesseln der allesbeherrschenden Vernunft, die von der Aufklärung das Patronatsrecht über alle seelischen Regungen bekommen hatte. Auf allen Gebieten geistigen Lebens macht sich das Bedürfnis nach einer stärker gefühlsmäßigen Fundierung der Lebensinhalte geltend, sei es nun im Bereiche der Religion, wo der deistische Rationalismus von dem Erweckungsglauben des Methodismus abgelöst wird, oder im Rahmen der humanitären Bestrebungen, die seit dem Anfange des Jahrhunderts aus dem Dissent emporblühten.

Einen bedeutenden Einfluß hat die freie Entfaltung der Gefühlsmächte auf die dichterische Schaffenstätigkeit. Nachahmung war das Prinzip der klassizistischen Kunstübung, d. h. verstandesmäßiges Erfassen der abgeleiteten Gestaltungsregeln und ihre korrekte Anwendung auf die eigene Produktion, nicht aber intuitives Nachschaffen der anerkannten Muster. Die Aufklärung hatte Sinn und Wert der dumpf-triebhaften Energien nicht verstanden, die auch für das dichterische Schaffen von ausschlaggebender Bedeutung sind. In den Dichtern, die in der Blüte des Klassizismus von den Normen abwichen, hatte sich der künstlerische Instinkt bereits Bahn gebrochen. In der Folgezeit gelangt das Irrationale, das eigentlich Schöpferische, immer mehr zur Anerkennung. In den vierziger Jahren keimen die Anschauungen auf, die sich dann in den fünfziger und sechziger Jahren in der Hochflut kritischer Angriffe gegen die klassizistischen Grundsätze entladen.

In der literarischen Produktion selbst kennzeichnet sich die Verschiebung der seelischen Basis in einem langsam fortschreitenden Übergang von der rational gestimmten, zur Satire neigenden pseudoklassizistischen Dichtung zu einer neuen lyrisch-gefühlsgerichteten Dichtung, für die bereits vor 1725 verstreute Ansätze vorhanden waren. Parnells »Night Piece« war ein Vorklang für die Gattung, die von den vierziger Jahren an einen breiten Raum im literarischen Leben einzunehmen beginnt: die Nacht- und Grabespoesie.[1]) Doch von diesem besonderen Zweige abgesehen, geht durch die Poesie überhaupt von etwa 1725 ab ein elegischer Zug. Viel echtes Gefühl findet in dieser neuen Dichtung Ausdruck, v. a. bei denen, die in dem heißen Gefühlsdrange der Pubertätsjahre Zuflucht bei der Muse suchen. Doch vielen, die in klassizistischen Ideen groß geworden sind, bleibt unlösbar das alte Räsonnement anhaften, wenn sie ihren Tribut zahlen an die neue Richtung des Zeitgeschmackes, und so bekommen ihre lyrischen Verse etwas Gekünsteltes, Manieriertes wie Popes »Eloisa to Abelard«. Es entsteht die eigentümliche Zwitterbildung, die den mittleren Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts ihr charakteristisches Gepräge gibt: eine krankhafte, tränenreiche Gefühlsseligkeit, die sich darin gefällt, gesehen zu werden, die modische Sentimentalität, die sich in allen Bereichen des Lebens und der Kunst

[1]) Blairs »Grave« gehört dazu; die klassischen Werke sind Youngs »Night Thoughts«, Herveys »Meditations and Contemplations« und Grays berühmte »Elegy«; vgl. van Tieghem, »La Poésie de la Nuit et des Tombeaux en Europe au XVIII Siècle«.

Digitized by Google

breitmacht: in der Dichtung, im Roman, im Drama, in der Gartenkunst, in der Malerei.

Eine große Anzahl der elegischen Dichter der vierziger Jahre bekommt Inspiration von Milton, dessen stimmungsvolle Jugendgedichte in dieser Zeit recht eigentlich ihre Auferstehung feiern. Für die vierziger Jahre darf Beers von einer „Penserososchule" sprechen.[1])

Ungefähr gleichzeitig mit Miltons Stimmungskunst lebt die lyrische Muse Spensers in der Dichtung wieder auf. Die „Imitations of Spenser" schwellen in der Zeit von etwa 1735 bis 1750 zu einer mächtigen Flut an und werden noch in höherem Maße Modesache als die Miltonnachahmungen.

Nun bleibt noch ein Wort zu sagen über den ungeheuren Erfolg, den die neue elegisch-melancholische Dichtung um die Mitte des Jahrhunderts erlebte. Der Erfolg hängt aufs engste zusammen mit einer bedeutsamen Umschichtung des literarischen Publikums, die um diese Zeit dabei war sich zu vollziehen.[2]) Zu den aufgeklärten oberen Kreisen, die im Anfange des Jahrhunderts nahezu allein schöngeistige Interessen gepflegt hatten, gesellt sich jetzt das mittlere Bürgertum, dessen Lektüre bis dahin hauptsächlich in religiöser Erbauungsliteratur bestanden hatte, und das nun, da es sich in verstärktem Maße weltlich-schöngeistiger Literatur zuwendet, besonders empfänglich ist für Themata, die dem Altgewohnten verwandt sind und, was das Milieu anlangt, dem eigenen Lebenskreise nahestehen. So erklärt sich der überraschend schnelle Erfolg, den Richardsons bürgerliche Romane mit ihrer tränenseligen Tugendmoral erringen, so auch der mächtige Widerhall, den die Gedichte finden, die im Rahmen einer melancholischen, unmittelbar auf das Gemüt wirkenden Stimmung allgemein menschliche Fragen über Leben und Tod erörtern, die mit religiösen Gedanken enge Berührung haben.[3])

Welche poetische Verwertung nun die Welt der Gotik im Rahmen dieser allgemein umrissenen Entwicklung findet, darüber sollen die folgenden Einzelbetrachtungen Auskunft geben.

2. Einzelbetrachtungen.

John Armstrong (1709–1779). Armstrongs »Winter« (geschrieben um 1725, veröffentlicht erst 1770) gehört mit zu den ersten Versuchen, aus eigenem Erleben heraus die heimische Natur in ihren grandiosen Aspekten darzustellen.[4]) Mit suggestiver Kraft führt der sechzehnjährige Dichter das wilde Toben der Elemente zur Zeit des Tauwetters vor. Die Schmelzwasser tosen meerwärts, und über das Land brausen Gewitterstürme,

[1]) Vgl. Beers I, S. 175.

[2]) Vgl. Schöffler, a. a. O. S. 181 ff.: Entstehung des modernen Publikums.

[3]) Es erscheint nach alledem gerechtfertigt, wenn wir mit van Tieghem das Bereich der sentimentalen Poesie auf die Erbauungsliteratur ausdehnen, soweit sie sich auf der Grenze zwischen Predigt und Dichtung hält, und insbesondere die »Meditations and Contemplations« von Hervey in unsere Betrachtung einbeziehen.

[4]) Um 1725 verherrlichten die drei Schotten Armstrong, Riccaltoun und Thomson die Heimat in je einem Wintergedichte.

Digitized by Google

„That rock the stable-planted tower, and shake
The hoary monuments of ancient time
Down to their flinty base." (Ch. XVI, S. 542.)

In diesem Motiv des erbitterten Kampfes zwischen der Naturgewalt und dem Menschenwerk, das jahrhundertelang bisher den Stürmen getrotzt hat, geht das Erlebnis in ganzer Wucht und Größe in die Dichtung ein.

Heimatluft weht durch die Poesie des jungen Armstrong, würzig und stark. Unverbildet und ursprünglich sind auch die Menschen, die diese Luft atmen. Sie haben einen lebendigen Sinn für die Romantik der alten Volkssagen und abergläubischen Vorstellungen, die mit dem Boden verwachsen sind. Gar manches Mal wird Armstrong mit dabei gewesen sein, wenn an langen Winterabenden die Mädchen am Spinnrad sitzen und sich Schauergeschichten erzählen von Riesen und Schwarzkünstlern, von Geisterstimmen, die die Haare zu Berge stehen machen, von Elfen, die den Mondschein aus den Blumen trinken,

„Of air-built castles, feats of madcap knights,
. . . . . .
Of walking statues, ghosts unaffable,
Haunting the dark waste tower or airless dungeon."
(Ch. XVI, S. 541.)

Die Ursprünglichkeit des Empfindens und die Naturtreue der Schilderung, die sich in diesem Jugendgedichte offenbaren, treten in das rechte Licht, wenn man die späteren literarischen Werke Armstrongs als Folie dahinterhält. Seit etwa 1735 praktizierte er als Arzt und veröffentlichte zahlreiche Essais in Prosa und in Versen über Themen, die sich mit seinem Berufe berühren. Den größten Erfolg hatte er mit dem 1744 erschienenen didaktischen Gedichte »The Art of Preserving Health«. Darin erwähnt er die Ruine nur in einem Vergänglichkeitskataloge als Kronzeugen für die Hinfälligkeit alles Irdischen (vgl. S. 46).

Armstrong ist somit für unseren Zusammenhang wichtig, weil sein dichterisches Schaffen die machtvolle Inspiration der Jugenderlebnisse erkennen läßt, die ihm die altersgrauen Türme der Heimat in ihrer wettertrotzenden Massivität und die Ruinen im romantischen Schimmer des Volksaberglaubens vor Augen führen.

James Thomson (1700–1748). Einen interessanten Schluß auf Thomsons Verhältnis zur Gotik vermögen wir aus einer Stelle des »Winter« zu ziehen, wo er einen Exkurs in die Polargegenden unternimmt. Gewaltige Eismassen türmen sich dort auf und stürzen in das Meer ab. Die ganze Küste ist gesäumt mit Eistrümmern, die von den Wogen zu einem wilden Chaos durcheinandergeworfen werden. Die Phantasie glaubt in den immer wechselnden Gestalten bestimmte Formen zu erkennen:

„And into various shapes (as fancy leans)
Work'd by the wave, the crystal pillars heave,
Swells the blue portico, the gothic dome
Shoots fretted up, and birds, and beasts, and men,
Rise into mimic life, and sink by turns."[1])

[1]) Winter C, V. 652 ff., zit. nach der Ausgabe von Zippel.

Digitized by Google

Man könnte meinen, Thomson habe in diesem Vergleiche der sich auftürmenden Eisblöcke mit dem gotischen Dome die pittoreske Wirkung unterstreichen wollen, aber die Prädikate „shapeless, horrid, hideous", die er im gleichen Zusammenhange den Eisbergen beilegt, lassen eher darauf schließen, daß er „gothic" in dem konventionellen Sinne von „rude" und „lawless" verwendet und damit den Ton auf die wilde Regellosigkeit des Naturbildes legt, die das ästhetische Empfinden verletzt.

In der Tat hat Thomson noch keinen ausgeprägten Sinn für die Schönheiten der ungebundenen Landschaft. Für die ästhetische Eigenart der Bergwelt fehlt ihm als Kind seiner Zeit noch das rechte Verständnis; obwohl er im Borderland aufwuchs und bei seinen Streifzügen durch die heimischen Fluren der Blick auf die Lammermuir und Cheviot Hills, die das Tiefland im Norden bzw. Süden säumen, ihm sicherlich ein vertrautes Bild war, erwähnt er sie nur flüchtig, und ebensowenig scheint er für die zerfallenen Wachttürme, die in dieser an kriegerischen Erinnerungen so reichen Gegend zahlreich sind, ein tieferes inneres Verständnis gehabt zu haben.

Er ist objektiv kühler Beobachter, der in erster Linie das wiedergibt, was seine Sinne aufnehmen, und höchstens eine beschränkte Anzahl von naheliegenden Gefühlsassoziationen hinzufügt. Einen tief verwurzelten seelischen Kontakt mit den Dingen vermissen wir bei ihm. Zwar ist er ein „Flächenseher", d. h. er schaut nicht eine bloße Summe von Einzelheiten, sondern – bis zu gewissem Grade – den Zusammenhang der Landschaftsfaktoren. Die Bauwerke vermag er jedoch ob ihrer markanten Vertikalstrebung nicht in ihr landschaftliches Milieu einzuschmelzen. Wenn er den Ausblick von einer Anhöhe aus über das weite Land hin beschreibt, so ist ihm die Hauptsache, aus Fläche und Farbe eine umfassende Wirkung zu erzielen, die Einzelteile zählt er ohne ausgeprägtes Lokalkolorit in Katalogmanier auf.[1])

Ohne Sinn für malerische Wirkungen erwähnt er wenige Male die heimischen Ruinen als Faktoren der Landschaft[2]); mehr hat er Verständnis für die historischen Erinnerungen und abergläubischen Vorstellungen, die der Volksmund mit Ruinen und alten Wallanlagen in Verbindung bringt.

Die Schafe, die am Bergeshange weiden,

„ . . . sweep the circly mound
That runs around the Hill; the Rampart once
Of Iron War, in antient barbarous Times,
When disunited Britain ever bled,
Lost in eternal Broil.[3])

Die Hirten, die in der Abenddämmerung heimtreiben, gehen ängstlich dem Grabe des Selbstmörders aus dem Wege, und

[1]) Dieser konventionelle, nur beschreibende Stil ist insbesondere den Stellen eigen, für die ihm die pastorale südenglische Landschaft als Vorlage gedient hat, und die er zum großen Teile erst in die erweiterte Ausgabe der »Seasons« von 1744 einschob; vgl. Summer C, V. 1430 ff.

[2]) Vgl. Summer C, V. 167: „rude ruins glitter"; ebenda, V. 1142 ff.:

„Struck on the castled cliff
The venerable Tower and spiry Fane
Resign their aged Pride."

[3]) Spring, V. 786 ff.

Digitized by Google

„The lonely tower
Is also shunn'd, whose mournful chambers hold,
So night-struck fancy dreams, the yelling ghost."[1])

Thomsons »Liberty« (1734–1736) liefert uns eine drastische Bestätigung dessen, was wir an der Hand der »Seasons« für sein Verhältnis zur Architektur der Vergangenheit festgestellt haben. Der Plan zu dem Gedichte keimte in ihm auf, als er 1731 als „travelling tutor" des jungen Talbot in Rom weilte. Zu seiner eigenen Überraschung mußte er feststellen, daß die römische Ruinenwelt keine echte, tiefe poetische Begeisterung in ihm zu wecken vermochte.[2]) „I have no taste for smelling an old musty stone", schreibt er.[3]) Demgemäß finden wir nur einen kurzen orientierenden Hinweis auf die Ruinenszenerie, die in ganz konventioneller Weise beschrieben wird.[4]) Die übliche Note des „Vorbei" klingt in dem Kontrast von Gegenwartserscheinung und Vergangenheitsbedeutung an. Im folgenden vernehmen wir eine langatmige Erörterung des bereits von Addison behandelten Themas, daß die Freiheit die einzige Quelle für das Gedeihen der Nationen ist (vgl. S. 33).

Thomsons unmittelbare Bedeutung für unseren Zusammenhang ist nach alledem nicht überragend.[5]) Zusammen mit seinem Freunde Armstrong führt er den volkstümlichen Ruinenaberglauben in die Dichtung ein. Sein Sinn für die historische Vergangenheit, die sich in den alten Bauten anschaulich dokumentiert, ist schwach. Einseitig eingestellt auf objektive Beobachtung, vermag er den Zeugen einer verklungenen Welt keinen starken seelischen Akzent beizulegen. Indirekt aber ist sein Verdienst unschätzbar: Er öffnete den Menschen seiner Tage die Augen für die freie, ungekünstelte heimische Natur und schuf die entwicklungsnotwendige Grundlage für all die Dichter, die in der Folgezeit unter seiner befruchtenden Einwirkung die Schönheiten ihrer Heimatlandschaft und im Zusammenhang damit den malerischen Reiz der mit der Landschaft verwachsenen mittelalterlichen Bauten entdecken.

John Dyer (1700?–1758). Dyer, der in der Naturdichtung des frühen 18. Jahrhunderts einen Sonderplatz neben Thomson beansprucht, war zugleich Maler und Dichter. Das macht seine Eigenart aus und gibt seinen Dichtungen ihren Eigenwert. Denn auch die Landschaftsbilder, die er in Versen entwirft, sind mit dem im Beobachten feiner geschulten Auge des Künstlers geschaut, dem zugleich ein feineres Empfinden für die Schönheiten der Natur angeboren ist. Dazu kommt, daß seine Heimat, das Towytal, das zu den malerischsten Gegenden von Süd-Wales gezählt wird, die Entwicklung seiner künstlerischen Neigungen aufs günstigste förderte. Schon als Knabe durchstreifte er die heimischen Berge, von denen viele altersgraue Burgruinen tragen, und nachdem er sich bei Jonathan Richardson in London in seiner Lieblingskunst ausgebildet hatte, führten ihn mehrere Studien-

[1]) Summer C, V. 1671 ff.
[2]) Vgl. Macaulay, »Thomson«, S. 175.
[3]) Hantsche, »W. Cowpers Naturgefühl und Naturdichtung«, Diss. Leipzig 1901, S. 128.
[4]) Book I, V. 15 ff.
[5]) Von »The Castle of Indolence« wird später die Rede sein.

Digitized by Google

reisen durch das übrige Süd-Wales und die angrenzenden Grafschaften Englands.

Schon mit 16 Jahren hatte er die Absicht, die landschaftlichen Schönheiten seiner Heimat in einem Gedichte zu verherrlichen. Die endgültige Ausführung fand der Plan jedoch erst in den beiden 1727 veröffentlichten Gedichten »Grongar Hill« und »A Country Walk«.

Auf dem Grongar Hill befand sich sein Lieblingsplätzchen, das er nicht oft genug aufsuchen konnte, um das Auge mit immer neuer Freude in die Runde schweifen zu lassen. Auf diesen Hügel führt er uns in dem gleichnamigen Gedicht, und auch den „Country Walk", den er bei Morgengrauen begonnen hat, läßt er am Abend da oben seinen Abschluß finden. Sein Auge erfreut sich an dem reichhaltigen „Magazin" landschaftlicher Schönheit, das sich vor ihm ausbreitet.[1]) U. a.

„Old castles on the cliffs arise,
Proudly towering in the skies!"[2])

Das sind die Ruinen von Kilkenning Castle, Carreg Castle, Dinevawr Castle, Drusloin Castle, die das Auge vom Grongar Hill aus erblickt. Eine der Ruinen scheint infolge ihrer malerischen Lage einen besonders nachhaltigen Eindruck auf ihn gemacht zu haben; denn sie erhält in beiden Gedichten einen Sonderplatz. Sie krönt den Gipfel eines bewaldeten Berges, der sich ziemlich steil und trotzig von dem tief unten liegenden Flußbett des Towy aus erhebt. Wahrscheinlich handelt es sich dabei um Dinevawr oder Newton Castle:

„See yonder hill, uprising steep,
Above the river slow and deep.
It looks from hence a pyramid,
Beneath a verdant forest hid;
On whose high top there rises great,
The mighty remnant of a seat.
An old green tower, whose batter'd brow
Frowns upon the vale below."[3])

Der Vergleich des Berges mit einer Pyramide gehört zu den klassizistischen Stilmitteln. Aus dem Bilde der Pyramide, deren Spitze in einen verfallenen Turm ausläuft, spricht deutlich das so gern zu Übertreibungen neigende Empfinden für die empordrängende vertikale Linie. Gleichwohl ist dieses Bild kein konventionelles Machwerk, sondern trägt eine aus persönlichem Erleben dringende individuelle Note. Die Schlußzeilen der zitierten Stelle geben höchst angemessen den Eindruck wieder, den ein alter zerbröckelnder, efeubewachsener Turm, von ferne gesehen, macht.

Eine grobe Ungenauigkeit dagegen läuft Dyer unter, wenn er, wahrscheinlich von derselben Burgruine, sagt:

„And ancient towers crown his brow,
That cast an awful look below;
Whose ragged walls the ivy creeps,
And with her arms from falling keeps;
So both a safety from the wind
On mutual dependence find."[4])

[1]) „Where am I, Nature? – I descry Thy magazine before me lie!" (»A Country Walk«, Ch. XIII, S. 250.)
[2]) »Grongar Hill«, Ch. XIII, S. 223.
[3]) »A Country Walk«, Ch. XIII, S. 250.
[4]) »Grongar Hill«, Ch. XIII, S. 223.

Digitized by Google

Mit Recht nimmt Gilpin daran Anstoß daß Dyer hier die in Wirklichkeit in dunstiger Ferne liegende Ruine, anstatt sie mit entsprechend schwachen und verschwommenen Farben zu malen, genau so deutlich gezeichnet hat wie die Bäume im Vordergrund, und weist zum Vergleich auf das naturgetreue Bild des fernen Schlosses hin, das Milton im »Allegro« gibt (V. 77/78). Übertreibungen der genannten Art, fügt er hinzu, seien in der deskriptiven Poesie freilich etwas Gewöhnliches, er erwähne nur die Ungenauigkeiten eines Dichters, der als Maler wenigstens die einfachsten Prinzipien seiner Kunst hätte beobachten sollen.[1])

Der Maler Dyer zeigt sich sonst sehr empfänglich für die perspektivischen Wirkungen in der Landschaft, wenn er z. B. von dem Flusse, der sich unten im Tale hinschlängelt, sagt, er scheine so schmal zu sein, daß man mit einem Schritt darüber hinwegsetzen könne[2]), oder wenn er von „summits soft and fair Clad in colours of the air" spricht, „which to those who journey near, Barren, brown, and rough appear".[3]) Aber vielleicht hat sich ihm das Bild von der efeuumrankten Ruinenmauer mit seiner sinnigen Deutung, – das jedoch nur ein Naheindruck seiner Seele einprägen konnte –, so gefallen, daß er es auf jeden Fall in sein Gedicht einfügen wollte. Damit sind wir bei den Gefühlsassoziationen angelangt, die sich mit dem unmittelbaren Sinneseindruck verknüpfen.

Wenn Dyer einerseits Meister ist in der bildhaften Wiedergabe altersgrauer Ruinen, so liegt auf der anderen Seite seine Stärke in den empfindsamen Reflexionen, die er in seine Landschaftsbilder einstreut, wie er sie hier auch an sein Ruinenbild anschließt:

„Yet time has seen, that lifts the low
And level lays the lofty brow,
Has seen this broken pile complete,
Big with the vanity of state;
But transient is the smile of Fate!
A little rule, a little sway;
A sun-beam in a winter's day
Is all the proud and mighty have
Between the cradle and the grave."[4])

Der Unterschied zwischen dieser lyrischen, mit einer persönlichen Note versehenen Betrachtung und den konventionellen Vergänglichkeitsreflexionen des Klassizismus ist ganz offenkundig. Wegen des feinen Taktes der oft unvermerkt in die Naturschilderung eingestreuten moralischen Betrachtungen räumt Thomas Warton Dyer einen hervorragenden Platz unter den englischen Dichtern ein.

Der poetische Ausdruck eigenen Empfindens erfährt bei Dyer nachhaltige Anregung durch das literarische Vorbild Spensers und Miltons, mit denen ihn von früh auf ein enges Band verknüpft. In seinen Versen finden sich zahlreiche Anklänge an miltonische Diktion, und aus den elegischen Betrachtungen tönt die melancholische Stimmung des »Penseroso« wider.

[1]) »Observations on the River Wye«, zit. nach »The Poetical Works of J. Dyer«, Routledge Ed., S. 5.
[2]) »Grongar Hill«, Ch. XIII, S. 224.
[3]) Ebenda.
[4]) Ebenda.

Digitized by Google

An der Phantastik der Fairy Queen-Landschaften bereicherte sich sein Malerherz. Wie oft mögen seine Gedanken in die Gefilde spenserischer Romantik hinübergeeilt sein, wenn er vom Grongarhügel nach Dinevawr Castle hinüberschaute; denn in die düsteren Wälder, die sich dort am Bergeshange ringsumher breiten, verlegt ja der Meister Merlins Zauberhöhle. Spensers Stimmungsmittel verwendet er, um die mehrfach genannte Burgruine mit den Insignien des Unheimlich-Düsteren auszustatten:

„'T is now the Raven's bleak abode;
'T is now th'appartment of the toad;
And there the fox securely feeds;
And there the poisonous adder breeds;
Conceal'd in ruins, moss, and weeds;
While ever and anon there falls
Huge heap of hoary-moulder'd walls."[1])

Die beiden Jugendgedichte Dyers, die ein so feines Empfinden für landschaftliche Schönheit zeigen, fanden nur geringen Widerhall, weil sie dem Zeitgeschmack allzuweit voraus waren. Die Resignation des verkannten Genies spricht aus den Eingangsversen zu seinem 1740 erschienenen Gedichte „The Ruins of Rome".[2]) Trotz alledem will er sich noch einmal mit seiner Muse hervorwagen. Die erhabenen Trümmer der antiken Kunst will er besingen, d. h. dem klassizistischen Geschmack seinen Tribut zahlen in der Hoffnung, so mehr Erfolg zu haben. Doch vergebens!

In »The Ruins of Rome« gibt Dyer die Eindrücke wieder, die er von seiner Studienreise nach Italien in den Jahren 1724 bis 1726 mitgebracht hatte. Während er oft tagelang in der Campagna umherstreifte, um die Ruinenlandschaft zu skizzieren, kam ihm der Gedanke, ein Gedicht darüber zu schreiben. Das Ergebnis war kein trockenes didaktisches Poem der gewöhnlichen Art, sondern eine Reihe von Landschaftsskizzen in Versen, die auch heute noch Leben besitzen, während der Wust konventioneller Lehrhaftigkeit und historischer Abschweifungen, wohinein sie gebettet sind, tot und vergessen ist.[3])

Die Stimmungsbildchen, die Dyer zeichnet, sprechen es deutlich aus, daß er nicht mit der Brille des Klassizisten den Ruinen der antiken Kunst gegenübertritt, sondern mit einem genau so echten und natürlichen Empfinden und offenen Künstlerauge, wie dem morschen Gemäuer der heimatlichen Burgen.

Plastisch stellt er den Wirrwarr der römischen Ruinen im Scheine der Morgensonne vor unser Auge:

„The solemn scene
Elates the soul, while now the rising sun
Flames on the ruins in the purer air
Towering aloft, upon the glittering plain,
Like broken rocks, a vast circumference:
Rent palaces, crush'd columns, rifled moles,
Fanes roll'd on fanes, and tombs buried on tombs;"[4])

[1]) »Grongar Hill«, Ch. XIII, S. 223.
[2]) Ch. XIII, S. 224.
[3]) Vgl. das Urteil Herveys (»Meditations and Contemplations«, S. 165) und das Samuel Johnsons (»Life of J. Dyer«, Ch. XIII, S. 221) über das Gedicht!
[4]) Ch. XIII, S. 224.

Digitized by Google

ein kraftvolles Bild, wie es noch keiner von seinen klassizistischen Zeitgenossen zu zeichnen vermocht hatte.

Aus der Fülle der Bilder, von denen jedes einen neuen Ausschnitt aus dem weiten Ruinengefilde darstellt, möchte ich zwei herausgreifen, die von besonders feiner Beobachtung und tiefem Empfinden zeugen. In dem einen läßt er uns die Aquädukte schauen, die sich aus der Ferne bis in den Vordergrund herüberziehen:

„. . . from yon blue hills,
Dim in the clouds, the radiant aqueducts,
Turn their innumerable arches o'er
The spacious desert, brightening in the Sun,
Proud and more proud in their august approach."[1])

Die perspektivische Wirkung der Bogenreihen hat hier einen lebendigen, naturgetreuen Ausdruck gefunden.

In einem anderen Bilde stehen die „three nodding aisles", die allein vom forum pacis Vespasiani übriggeblieben sind, im Mittelpunkte, und darüber

„Th'Etruscan mountains swell, with ruins crown'd
Of ancient towns; and blue Soracte spires,
Wrapping his sides in tempests." (Ch. XIII, S. 226.)

John Scott bemerkt hierzu: Dyer was a painter, and knew the effect of adding to a principal figure a proper background; he has availed himself of this advantage in the present instance.[2]) In der Tat ist gerade diese Stelle ein vortreffliches Zeugnis dafür, daß Dyers poetische Landschaftsbilder mit dem Auge des Malers geschaut sind.

Besonders augenfällig zeigt sich das Ringen der originellen Persönlichkeit, die in Dyer steckt, mit der Konvention der Zeit in den Vergleichen, die er aus der Natur entlehnt. Ganz zeitgemäß ist der Vergleich, wo er von einem umgestürzten mächtigen Obelisken sagt, er überrage ebenso beherrschend die übrigen kleineren Trümmerstücke wie

„. . . th'immense Leviathan
The finny brood, when near Ierne's shore
Out-stretch'd, unwieldy, his island length appears
Above the foamy flood." (Ch. XIII, S. 224.)

Derartige platte Konventionalitäten finden sich noch genug bei Dyer, aber an einzelnen Stellen trifft uns doch ein lebendiger Hauch, wenn er für die römischen Ruinen heimische Eindrücke zum Vergleich heranzieht. So sagt er von einer Reihe von Obelisken:

Like Albion's spires they rush into the skies."[3])

An anderer Stelle heißt es von den Säulentrümmern der römischen Bauten:

„These and unnumber'd, yet their brows uplift,
Rent of their graces; as Britannia's oaks
On Merlin's mount, or Snowdon's rugged sides,
Stand in the clouds, their branches shatter'd round
After the tempest." (Ch. XIII, S. 227.)

Lebendige Eindrücke von den jugendlichen Streifzügen im heimatlichen Süd-Wales! Noch eine Feinheit bleibt hier zu erwähnen: das tiefe Gefühl für

[1]) Ch. XIII, S. 226.
[2]) »Poetical Works of D.«, Routledge Ed., S. 33.
[3]) Ch. XIII, S. 226.

Digitized by Google

den künstlerisch wirksamen Gegensatz zwischen dem Emporstreben des von Menschenhand geschaffenen Werkes und der herabziehenden Gewalt der Naturmächte, – das in dem einzigen Wörtchen „yet" zum Ausdruck kommt.

Welche ästhetisch-gefühlsmäßige Einstellung überhaupt Dyer den römischen Ruinen gegenüber einahm, geht am besten aus einer Tagebuchaufzeichnung aus der Zeit seines römischen Aufenthaltes hervor:

„I am not a little warmed, and I have a great deal of poetry in my head when I scramble among the hills of ruins, or as I pass through the arches along the Sacred Way. There is a certain charm that follows the sweep of time, and I can't help thinking the triumphal arches more beautiful now than ever they were. There is a certain greenness, with many other colours, and a certain disjointedness and moulder among the stones, something so pleasing in their weeds and tufts of myrtle, and something in the altogether so greatly wild, that mingling with art, and blotting out the traces of disagreeable squares and angles adds certain beauties that could not be before imagined, which is the cause of surprise that no modern building can give."[1])

Mit überraschender Deutlichkeit spricht hier Dyer selbst aus, wie intensiv seine Künstlerseele den tiefen ästhetischen Gehalt der Ruine, der in ihrem Wieder-Natur-Werden liegt, erfaßt hat.

Zu den visuellen Eindrücken gesellen sich wirksame akustische. Oft genug hat Dyer wahrscheinlich selbst nächtlicherweile den Herzschlag der bei Tage toten Ruinenwelt gehört, genau so wie

„The pilgrim oft
At dead of night, 'mid his oraison hears
Aghast the voice of Time, disparting towers,
Tumbling all precipitate down-dash'd,
Rattling around, loud thundering to the Moon." (Ch. XIII, S. 224.)

Eine zweite Melodie spielt „all-devouring Time", wenn der Wind und der Sturm über die Ruinenstätte wehen und den wehmutsvollen Trübsinn des Beschauers verstärken, der vor diesem großen, die Tragik alles irdischen Seins kündenden Trümmerfelde steht.

Auch in den moralischen Reflexionen, die Dyer an die römischen Ruinen knüpft, birgt sich der elegische Zug, den wir schon in den Jugendgedichten als Charakteristikum vorgefunden haben:

„There is a mood
(I sing not to the vacant and the young)
There is a kindly mood of melancholy,
That wings the soul, and points her to the skies." (Ch. XIII, S. 227.)

Dieser „mood of aesthetic quietism"[2]) gibt durchaus den Grundakkord an und trägt auch die Schuld dafür, daß die begeisterten Apostrophen an die britische Freiheit, zu denen sich Addison und Thomson von den römischen Ruinen inspirieren ließen, bei Dyer nur einen schwachen Nachklang finden.

In »The Fleece« (1757), einem langen lehrhaften Gedicht, treten die Naturschilderungen begreiflicherweise in den Hintergrund. Die wirklich poetischen Stellen des Gedichtes sind jedoch wieder die spärlich eingestreuten Landschaftsbildchen. Der Sinn für malerische Schönheit ist Dyer bis ins Alter geblieben, auch in der eintönigen Flachlandschaft, wohin später der geistliche Beruf ihn führte. Der Dyer, der in seiner Pfarre zu Coningsby ein Fenster durch die Wand brechen ließ, um eine Aussicht auf das malerisch

[1]) »Poetical Works of D.«, Routledge Ed., S. 7.
[2]) Courthope V, S, 325.

Digitized by Google

gelegene Schloß und die alte Kirche von Tattershall zu gewinnen, erzählt in »The Fleece« von dem ehrwürdigen Stonehenge[1]); und sein Empfinden für den Naturcharakter von Menschenwerk, das Jahrhunderte überdauert hat, überträgt er auf die Angehörigen der Karawane, die von Rußland nach Peking zieht:

„Among the clouds
Aloft they view, what seems a chain of cliffs,
Nature's proud work, that matchless work of art,
The wall of Sina." (Ch. XIII, S. 248.)

Zeitlebens galt Dyers Herzensneigung der Malerei, und es war vielleicht der größte Schmerz seines Lebens, daß er selbst als Maler nicht den erhofften Erfolg hatte. Bald nach seiner Rückkehr aus Rom scheint er die Kunst an den Nagel gehängt zu haben. Aus jener Zeit stammt vielleicht »An Epistle to a Famous Painter«, worin die Resignation über den Mißerfolg seines Strebens zum Ausdruck kommt. In dem Gedicht zählt er eine Reihe von Landschaftsmotiven auf, die der Maler als Vorwurf für seine Gemälde wählen kann, darunter natürlich auch die Ruine[2]), und bedauernd schließt er mit der Feststellung, daß ihm selbst die künstlerische Gestaltungskraft versagt ist.

Doch findet sein malerisches Empfinden, das zur Formwerdung drängt, einen adäquaten Ausdruck in seinen Gedichten. Dyer ist infolgedessen für unser Thema von größter Bedeutung. Er ist der erste im 18. Jahrhundert, der ein feines Gefühl für den spezifisch ästhetischen Reiz der Ruine besitzt. Keiner vor ihm und wenige nach ihm haben das innige Verwobensein von Landschaft und verfallenem Bauwerk so deutlich empfunden und so bewußt zum Ausdruck gebracht. Weiterhin ist er wohl der erste, der, von der Penserosostimmung angeregt, die nüchternen konventionellen Reflexionen, die der Klassizismus mit der Ruine verknüpft, zu einer gefühlvollen, elegisch-beschaulichen Betrachtung verfeinert. Einen besonderen Akzent bekommen seine Gedichte durch ihr z. T. frühes Datum. Er eilte dem Zeitgeschmacke voraus und fand deshalb nur geringen Anklang. Schließlich liefert uns sein poetisches Schaffen, in dem bis zuletzt die nachhaltigen Eindrücke seiner Jünglingsjahre nachwirken, ein anschauliches Beispiel für die Bedeutung der Jugenderlebnisse im Rahmen unseres Themas.

Angeborenes feines Empfinden und malerische Begabung, genährt durch den befruchtenden Einfluß literarischer Vorbilder, und ein günstiger Wirkungsbereich für die jugendliche Phantasie: diese Voraussetzungen vereinigen sich bei ihm in glücklichster Weise und erwecken in ihm einen verständnisvollen Sinn für die Welt der Ruine.

David Mallet (1705–1765). Mallet, ein geborener Schotte und Freund Thomsons, zeigt keine bedeutenden poetischen Fähigkeiten; ein Zeitgenosse nennt ihn etwas hart einen bloßen „whiffler in poetry".[3])

In verschiedenen seiner Jugendgedichte treffen wir die Ruine als Motiv an.

In »A Winter's Day, Written in a State of Melancholy« (1725) liefert die trostlose, düstre Winterlandschaft die Folie für eine trübe melancholische

[1]) Ch. XIII, S. 229.
[2]) Ch. XIII, S. 251.
[3]) D. N. B. XII, S. 871.

Digitized by Google

Stimmung. Zerfallene Türme erscheinen hierbei neben zackigen Felsen, entblätterten Bäumen, öder Heide usw. als integrierende Bestandteile des stimmungschaffenden Hintergrundes.[1])

Von besonderer Bedeutung ist das „Nachtstück" aus dem ersten Canto des »Excursion« (1726). Der Dichter berichtet hier, wie er, in Nachdenken versunken über den unaufhaltsamen Ablauf der Zeit und des Lebens, in der Abenddämmerung auf einsamen Wegen zu einem düsteren, von Menschen gemiedenen Zypressenhain wandelt. Zu seiner Linken erhebt sich ein steiler Fels, von dem ein Wasserfall herniederrauscht, und hinter ihm

„ . . . a reverend pile
Sole on his blasted heath, a place of tombs,
Waste, desolate, where Ruin dreary dwells.
Brooding o'er sightless sculls, and crumbling bones,
Ghastful he sits, and eyes with stedfast glare.
(Sad trophies of his power, where ivy twines
Its fatal green around) the falling roof,
The time-shook arch, the column grey with moss,
The leaning wall, the sculptur'd stone defac'd,
Whole monumental flattery, mix'd with dust,
Now hides the name it vainly meant to raise.
All is dead silence here, and undisturb'd,
Save that the wind sighs, and the wailing owl
Screams solitary to the mournful Moon,
Glimmering her western ray through yonder isle,
Where the sad spirit walks with shadowy foot
His wonted round, or lingers o'er his grave." (Ch. XIV, S. 364.)

Das Ganze klingt aus in eine pathetische Apostrophe an das altersgraue, ehrwürdige Gebäude, in dessen nächtlichem Schatten die vom Sturme der Leidenschaften unberührte Ruhe des Todes herrscht.

Parnells »Night Piece« mag Mallet für seine Friedhofsbetrachtungen als Vorbild vor Augen gestanden haben. Doch wenn Parnell den landschaftlichen Hintergrund nur impressionistisch andeutet, so malt Mallet die Szenerie breit aus. Inmitten der Gräber steht eine verwitterte, halbzerfallene, von Moos und Efeu überwachsene Begräbniskapelle (so dürfen wir wohl annehmen). Eulengeschrei, Windesseufzer, wandelnde Geister und Mondscheindämmer erhöhen die Unheimlichkeit des Ortes. Gut beobachtet ist das Bild des vom bleichen Mondlicht durchströmten Gewölbes. Dem Schatze konventioneller Stilmittel sind die Personifikationen „Ruin" und „Time" entlehnt. Aus zur Hand liegenden Mitteln fügt Mallet so ein Stimmungsbild zusammen, das die typischen Züge der in der Ruinendichtung der Folgezeit üblichen Szenerien aufweist. Bemerkenswert ist die enge Verbindung von Friedhofs- und Ruinenmilieu.

Gelegentlich gelingt es Mallet auch, aus eigenem Erleben heraus eine persönliche Note anzuschlagen, z. B. in dem Abendstimmungsbild, das ebenfalls im 1. Canto des »Excursion« sich findet. In feiner Weise beschreibt er uns die Wolkengebilde am abendlichen Himmel:

„Von evening clouds,
Lucid or dusk, with flaming purple edg'd,
Flow in gay pomp the blue horizon round,
Amusing, changeful, shifting into shapes

[1]) Ch. XIV, S. 46.

Digitized by Google

Of visionary beauty, antique towers
With shadowy domes and pinnacles adorn'd,
Or hills of white extent, that rise and sink
As sportful fancy lists." (Ch. XIV, S. 182.)

In dieser Schilderung verspüren wir wirklich etwas von dem Dufte der von den letzten Sonnenstrahlen rötlich-golden verbrämten, halbdurchsichtigen Wölkchen, die in heiter-regem Spiel sich zu immer neuen phantastischen Formen umgestalten. Die altersgrauen Türme mit ihren Kuppeln und Zinnen stehen hier nicht mehr als Vergleichsobjekte im Sinne häßlicher Regellosigkeit, sondern sollen die malerische Schönheit gebührend wiedergeben.

Mallet ist einer der frühesten Vertreter der Melancholiedichtung. Er wählt in enger Verbindung Grab und Ruine als stimmungsgerechten Hintergrund. Dabei schöpft er reichlich aus dem Schatze literarischer Vorbilder. Originelles poetisches Können zeigt der Vergleich der Abendwolken mit gotischen Getürmen.

Richard Savage (1696?–1743). Von Savages Gedichten, die zum großen Teile literarische Tagelöhnerarbeit darstellen, kommt für uns nur »The Wanderer, a Vision« (1729) in Betracht, das er selbst für sein Meisterstück hielt.

In fünf langen Cantos reihen sich, ohne rechten Zusammenhang, Landschaftsbilder verschiedener, z. T. weit abgelegener Gegenden aneinander, zu denen der Wanderer hingeführt wird. Die Schilderungen, in reichlich konventioneller und oftmals recht ausdrucksloser Sprache, verlassen nur an wenigen Stellen den Rahmen des Althergebrachten und borgen ihre Motive überall her.

Nach dem Muster Thomsons verweilt er etliche Male bei der Beschreibung des weiten Ausblickes von einer Bergeshöhe aus. Als „normale" Bestandteile der Landschaft finden wir dabei auch folgende:

„Neat polish'd mansions rise in prospect gay;
Time-batter'd towers frown awful in decay;"[1])

wobei die Ausdrucksweise der Ruinenbeschreibung stark an Dyer erinnert (s. S. 72).

Im 4. Canto werden wir zu den Ruinen eines Neptuntempels geführt, auf denen die Zeit ihren „Mooseindruck" hinterlassen hat. Auf einem Säulenstumpf hat der Storch sein Nest gebaut, ein Symbol des Friedens und der Freiheit, die hier herrschen. In dem verfallenen Dach wohnen Dohlen und Raben, am Eingange halten sich Kröten und Schnecken auf, und oft flattert der „Schicksalsvogel" um das Gemäuer. Die üblichen Ruinenbewohner haben sich also hier zusammengefunden.

„The Sun shines, broken, through yon arch that rears
This once-round fabric, half depriv'd by years;
Which rose a stately colonnade, and crown'd
Encircling pillars now unfaithful found;
In fragments, these the fall of those forebode,
Which, nodding, just upheave the crumbling load."
(Ch. XI, S. 311.)

[1]) Co. V, Ch. XI, S. 312.

Digitized by Google

Das Motiv des lichtdurchfluteten Bogens ist uns bereits von Mallet her bekannt.[1]) Die Säulentrümmer, die die auf ihnen ruhende Last gerade noch so tragen und den sicheren Zusammenbruch des ganzen Baues deutlich genug vorausahnen lassen, liefern ein Motiv, das zu poetischer Wirkung nur eine weniger geschraubte Diktion verlangt.

Der Blick wandert weiter zu einem Aquädukt, der das Tal überspannt und an einer schadhaften Stelle das Wasser in die Tiefe verliert, – ein konventionelles Requisit.

Die übliche Anleihe beim volkstümlichen Geisterglauben macht auch Savage. Er erzählt uns von einem „shade illustrious", der sein Grab verläßt, um einem in Not geratenen Waisenkinde seines Geschlechts Hilfe zu bringen. Sicher geleitet er es durch einen unterirdischen Gang,

„That mines yon mansion, grown with ruin grey,"

und bezeichnet ihm die Stelle, wo es einen Schatz vergrabener Münzen heben kann.[2])

Ein Paradestück spenserischer Tradition tritt uns entgegen in der Felsengrotte des Einsiedlers, dessen väterliche Mahnungen an den Wanderer einen breiten Raum in dem Gedicht einnehmen. Bei hereinbrechender Nacht begleitet er den Gast auf seinem Heimwege zur Stadt. Helle Fenster, die ihnen aus dem nächtlichen Dunkel entgegenblinken, geben dem Eremiten Gelegenheit, sich in Betrachtungen über der Welt Verderbtheit und eitles Wesen zu ergehen. Dabei treten „yon mansion, made by beaming tapers gay"[3]), das von einer rauschenden Festlichkeit widerhallt, und „yon lonesome room"[3]), wo bei schwachem Kerzenschimmer, der gerade das Dunkel noch durchdringt, ein weiser Mann über das Wohl und Wehe seines Vaterlandes nachdenkt[4]), in wirksamen Gegensatz. Einen weiteren Kontrast liefert „yonder tower"[3]), der den Mittelpunkt einer allegorischen Vision der Gerechtigkeit darstellt, die das Böse überstrahlt.

Savages »Wanderer« läßt uns einen Einblick tun in die Fülle von verschiedenartigen Motiven, alten und neuen, die um 1730 in der Literatur nebeneinander lebendig sind. Folgende haben für unseren besonderen Zusammenhang Bedeutung: Wir finden die antike Ruine, mit den üblichen Requisiten ausgestattet und – das bleibt nachzutragen – verknüpft mit den herkömmlichen Vergänglichkeitsreflexionen. Einen Sonderplatz hat der zerfallene Aquädukt erhalten. Der Volksaberglauben muß ihm die einsame Ruinen oder gotische Hallen heimsuchenden Geister zur Verfügung stellen. Als billiges Lehngut hat er von Milton das von Kerzenschimmer erhellte Studierzimmer des Gelehrten übernommen. Was die Diktion anlangt, so findet das deiktische „yon(der)" ausgiebige Verwendung. Über dem Durchschnitt hält sich der Hinweis auf das „Gerade Noch" der Tempelruine.

[1]) Vgl. S. 78 (nur daß es hier das Mondlicht ist).

[2]) Ch. XI, S. 398; Savage scheint eine Vorliebe für Geister besessen zu haben. An anderer Stelle berichtet er uns von der Seele eines eben Verschiedenen, wie „glorious it mounts and gleams from yonder spire" (Co. III, Ch. XI, S. 308), und „the ghosts to scream, as through lone aisles they sweep", so herzzerreißend hat der Einsiedler seine Klagen über den Tod seiner Geliebten ertönen lassen (Co. II, Ch. XI, S. 305).

[3]) Co. III, Ch. XI, S. 308.

[4]) Dieses Motiv ist offensichtlich dem »Penseroso« entlehnt, vgl. S. 53.

Digitized by Google

Samuel Boyse (1708–1749). Auch Boyses Gedichten haftet, wie denen Savages, mehr oder minder der Makel der Tagelöhnerarbeit an. Für uns sind allein die Huldigungsgedichte von Belang, die er in den Jahren 1731 bis 1735 zu Ehren seiner adligen Gönner schrieb, v. a. »Retirement, a Poem occasioned by seeing the Palace and Park of Yester« und »Written in the ancient Palace of Falkland«.

Aus den Worten, mit denen er die Ruinen des Schlosses von Yester in die Schilderung einführt:

„Steep o'er the brook, abandon'd and defac'd,
An ancient castle stands, deform'd and waste!"[1])

ist nicht allzuviel Verständnis für den ästhetischen Wert der Ruine herauszulesen. Konventionell ist auch die anschließende Betrachtung, in der er zunächst Vergangenheit und Gegenwart kontrastiert, um dann ein altes Lied auf die alleszerstörende Zeit anzustimmen (vgl. S. 46).

Das zweite der obengenannten Gedichte macht es uns jedoch deutlich, daß Boyse der Ruine gegenüber im Grunde ein bedeutend persönlicheres Verhältnis einnimmt.

Das Gedicht ist, wie der Titel sagt, in dem alten Herrensitz Falkland geschrieben, der in der schottischen Grafschaft Fife liegt und in der Geschichte bekannt ist durch den grausamen Hungertod, den David, Earl of Rothesay, auf Anstiften seines Onkels, des Regent Albany, hier erleiden mußte (1402). Im weiteren Verlauf läßt der Dichter den Geist des Gemeuchelten, dessen Stimme dumpf aus den Trümmern heraustönt, seine Leidensgeschichte erzählen. Für uns sind aber die Anfangsverse des Gedichtes von Wichtigkeit, in denen die Ruinen folgendermaßen angesprochen werden:

„Deserted Falkland! when thy face I view,
It gives me grief – but gives me wonder too;
Wonder, the noble hand, that has thy trust,
Leaves thee to fall a mouldering heap of dust!
To see the fine effects of James's taste
A mass of ruin, beautifully waste!" (Ch. XIV, S. 579.)

In zwei Anmerkungen fügt er erläuternd hinzu:

„It were to be wished those noble persons to whom the care of royal palaces and other ancient buildings, both sacred and profane, belongs either by commission or right, would take some more care to preserve those venerable remains of antiquity, as entire as possible to posterity,"

und: „James V. ... repaired and beautified this palace and built that of Linlithgow, which are both in a fine taste for that age and both much superior to some celebrated pieces of modern architecture."

Aus alledem ergibt sich, daß Boyse im Grunde seines Herzens den Überresten der mittelalterlichen Baukunst ein echtes Verständnis entgegenzubringen hatte. Er sieht in der gotischen Ruine durchaus nicht nur das „defaced" und „deformed", sondern sehr wohl auch das „beautifully waste", er sieht den Glorienschein der heimischen Geschichte um sie schweben. Der Instinkt des Antiquars ist in ihm lebendig, wenn er gegen den in Vorurteilen beschränkten Zeitgeschmack sein gesundes Empfinden setzt. Feierlich erhebt

[1]) Ch. XIV, S. 578; bemerkenswert ist, daß B. im folgenden zur Bezeichnung des düstren Aussehens der Ruine das Adjektivum „brown" verwendet: „the brown ruin trembles o'er the deep."

Digitized by Google

er Protest dagegen, daß die verständnislose Mitwelt die Schätze der Vergangenheit so achtlos zugrunde gehen läßt.

Poetische Fähigkeit, Sinn für die Vergangenheit und der glückliche äußere Umstand, daß sein Lebensweg über die Herrensitze des schottischen Adels führt, schaffen die Grundlage dafür, daß Boyse in seiner Dichtung so nachdrücklich für die Erhaltung der heimischen Burgruinen eintritt. Er ist einer der ersten, wenn nicht überhaupt der erste aus der Reihe der Dichter des 18. Jahrhunderts, die, aus eigenem Erleben heraus, bewußt-positiv für die Zeugnisse der gotischen Vergangenheit Stellung nehmen.

William Hay (1695–1755). Hays »Mount Caburn« (1730) ist bereits zitiert worden, als es sich darum handelte, die Einstellung des Pseudoklassizismus zur gotischen Ruine zu kennzeichnen. Wir sahen, daß Hay die Schloßruine von Lewes vom utilitaristischen Standpunkt aus betrachtete und die Überreste des Kluniazenserklosters, die unterhalb des Burgberges nahe am Ouseufer liegen, zum Ausgangspunkt für eine scharfe Polemik gegen das Lotterleben der Mönche wählt (s. S. 42 f.).

Das Vergänglichkeitspathos der Ruine bringt er in einer eindrucksvollen Gegenüberstellung der ewigen Dauer der Natur und der Hinfälligkeit des Menschenwerkes zum Ausdruck.[1])

Weit bedeutsamer als die mit schwachen poetischen Kräften unternommene Ausgestaltung der Motivwelt der Ruine ist für uns die Absicht, die dem Gedichte zugrunde liegt, und über die er sich in den Schlußversen in persönlich-vertraulichem Tone ausspricht.

Müßig wäre es, so führt er aus, all die Helden zu besingen, die dieser Boden hervorgebracht hat. Ihr Ruhm wird mein schwaches Lied überleben. Mit der gleichen Freude, die der Klang ihrer Namen und die Glorie ihrer Taten in mir auslösen, lasse ich mein Auge auf den fruchtbaren Gefilden der Heimat ruhen, und je länger ich den Anblick genieße, desto größeren Gefallen finde ich daran. Möchte doch dereinst ein Sänger auf den Plan treten, der sein Gewerbe besser versteht als ich. Er soll dann ein Lied singen, das die Taten und Denkmäler der Vergangenheit wieder lebendig macht, wenn die Zeit den Schleier der Vergessenheit darüber gebreitet haben sollte.

„Perhaps he'll say, viewing my cell beneath,
(Where I began, and where will cease to breathe)
Here lived the man, who to these fair retreats
First drew the Muses from their ancient seats;
Though low his thought, though impotent his strain,
Yet let me never of his song complain;
For this the fruitless labours recommends,
He loved his native country, and his friends."[2])

Der Wunsch, nach berühmtem Muster – zweifellos hat ihm »Cooper's Hill« vor Augen gestanden – auch die landschaftlichen Reize und historischen Erinnerungen der eigenen Heimat zu verherrlichen, hat ihm die Feder in die Hand gedrückt. Er schreibt aus einem ehrlichen und biederen Lokalpatriotismus heraus, der bei ihm sehr verständlich ist, da er den überwiegenden

[1]) Southey II, S. 225.
[2]) Ebenda, S. 224 f.

Digitized by Google

Teil seines Lebens in seinem Heimatorte (Glyndebourne bei Lewes am Fuße des Mount Caburn) zubrachte und tätigen Anteil an der Lokalverwaltung nahm.

Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung von »Mount Caburn« liegt darin, daß hier Denhams lokodeskriptive Poesie zum ersten Male die Form der Heimatdichtung im recht eigentlichen Sinne annimmt. Schollengeruch weht durch Hays Verse. Als wesentliche Teile der heimischen Landschaft haben auch Burg- und Klosterruinen ihren Platz in dem Gedicht.

In den vierziger Jahren beginnt das immer breiteren Raum gewinnende Wiederaufleben Spensers einen merklichen Einfluß im Bereiche unseres Themas geltend zu machen. Wir haben die „allegorischen Spensernachahmungen" Gilbert Wests, William Thompsons und James Thomsons zu betrachten. Zwar vermögen diese den gefühlsmäßigen Gehalt der spenserischen Allegorie noch nicht in der Tiefe zu erfassen, aber „man bemühte sich doch den (innerlich unechten) allegorischen Gestalten wenigstens äußeres Leben und Farbe zu verleihen, indem man sie in sorgsam geschürzte Handlungen verflocht, die man mit sinnenfälligem, realistischem Beiwerk umkränzte.[1]) Das letztere wird für uns von Wichtigkeit.

Gilbert West (1703–1756). In Wests »On the Abuse of Travelling (1739) tritt uns in der Gestalt des Redcrossknight ein junger vornehmer Engländer entgegen, der, auf seiner kontinentalen Reise begriffen, allerlei Anfechtungen zu überstehen hat.

Spensers paradiesische Landschaften mit ihren „goodly castles" schimmern uns entgegen in dem Bilde, das der Ritter, von Archimago geführt, von einem hohen Felsen aus erblickt.

Der Reiseweg berührt natürlich auch das ewige Rom.

„Albeit now fallen were her royal pride,
Yet mote her ancient greatness still be seen,
Still from her ruins prov'd the world's imperial queen."
(Ch. XIII, S. 173.)

Für die Beschreibung der römischen Ruinen mögen West Spensers Ruinengedichte gute Anregungen geboten haben. Ein Teilstück sei herausgegriffen: Inmitten eines mächtigen Theaters – offenbar des Kolosseums – sehen wir auf einem Piedestal von wirren Säulen- und Mauertrümmern einen prächtigen Thronsessel. Darauf sitzt in pomphafter Aufmachung Lady Virtue. Die kokette Schöne läßt sich den Hof machen von Leuten zweifelhaften Herkommens, ihrem Berufe nach Maler, Bildhauer, Architekten usw., die sich einbilden, ernsthafte Kunstjünger zu sein. Doch sie entweihen mit ihrem Tun und Treiben nur die ehrwürdige Ruinenwelt, und die wirklichen Gelehrten halten sich schon lange grollend von der eigentlichen Stätte ihres Wirkens fern. Wie der Ritter sein Auge über die Trümmer schweifen läßt, rinnen ihm die Tränen. In seinen Klagen hören wir West selber reden; denn auch er gehört zu den „studious sons of learning", deren Brust von edler Begeisterung für die Antike brennt.[2]) Den Schluß bildet eine Apostrophe

[1]) Böhme, a. a. O. S. 167.
[2]) Seine Übersetzungen ernteten das Lob Dr. Johnsons.

Digitized by Google

an Cicero, er solle den „sons of Fairy" das Schicksal Roms immer als warnendes Beispiel vor Augen halten und sie anfeuern, die Güter der Freiheit sich als kostbarstes Kleinod zu wahren.

In »Education« (1751), wo uns neue Fährnisse des Redcrossknights entgegentreten, wiederholen sich zahlreiche der erprobten Motive. Von besonderem Interesse ist für uns ein Vergleichsmotiv, das dazu dient, das düstere Halbdunkel der Waldeinsamkeit stimmungsgerecht wiederzugeben:

„Erewhile they came
To a tall grove, whose thick-embowering shade,
Impervious to the Sun's meridian flame,
Ev'n at mid-noon a dubious twilight made,
Like to that sober light, which, disarray'd
Of all its gorgeous robe, with blunted beams,
Through windows dim with holy acts portray'd,
Along some cloister'd abbey faintly gleams,
Abstracting the rapt thought from vain earth-musing themes."
(Ch. XIII, S. 185.)

Der Sinn für die Mystik des mit stimmungsvollem Dämmerlichte erfüllten Innenraumes gotischer Kirchen beginnt um die Mitte des Jahrhunderts erneut zu erwachen. Vielleicht steht West, abgesehen von den suggestiven Anregungen, die ihm Spenser geben konnte, schon unter dem Einflusse Thomas Wartons, der, wie wir sehen werden, das vorliegende Motiv ausgiebig verwertete.

Zusammenfassend läßt sich sagen: West verwendet die Stilmittel und Motive Spensers, um seine Verehrung für das klassische Altertum zum Ausdruck zu bringen, seinem Zorn gegen das Ciceronentum Luft zu machen und, wie Addison und Thomson, ein Preislied auf die britische Freiheit zu singen. Poetischen Wert besitzt der Vergleich des Waldesdüsters mit dem „gotischen Halbdunkel" einer Kathedrale.

William Thompson (1712?–1766?). Ein gut Teil mehr spenserischen Geistes, als ihn West besitzt, finden wir bei Thompson, dessen poetisches Schaffen von Anfang stark unter dem Einflusse des großen Meisters steht. Insbesondere seine Naturschilderungen haben es ihm angetan[1]), da er selbst in einem innigen Verhältnis zur Natur stand.

Thompson wuchs in Brough in Westmoreland auf. Aus seinem eigenen Munde erfahren wir, daß er daheim ist,

„. . . where Eden's flood,
(Ituna 'clep'd by bards of old renown,
Purpl'd with Saxon and with British blood)
Laves the sweet vale, that first my prattling muse
Provok'd to numbers, broken as the ruins
Of Roman towers which deck its lofty banks,
And shine more beauteous by decay.[2])

Thompson bemüht sich also nicht nur im eifrigen Studium der älteren englischen Literatur um die heimische Vergangenheit, sondern läßt sie von Jugend auf auch gern durch sinnfälligere Zeugen, wie es die Ruinen der römischen Wachttürme auf den Uferhöhen seines Heimatflusses sind, vor seinem

[1]) Er nennt ihn „the most descriptive and florid of all our English writers", s. Vorwort zu »An Ode to May«, Ch. XV, S. 34.
[2]) »Sickness«, Book III, Ch. XV, S. 47.

Digitized by Google

geistigen Auge lebendig werden. Dabei hat er nicht nur Sinn für die historischen Erinnerungen, sondern zeigt auch ein feines Verständnis für die ästhetische Wirkung der Ruine, die gerade durch die Auflösung der tektonischen Form ihren eigenartigen Reiz bekommt. Der Vergleich seiner ersten holpernden Verse mit der unebenen, derb-natürlichen Gestalt der zerfallenen Türme ist höchst poesievoll.

In »Sickness« (1745) gibt er, spenserischer Kunstübung folgend[1]), ein äußerst sorgfältig, bis ins einzelne ausgeführtes Bild der landschaftlichen Umgebung des „Palace of Disease".

Der Palast liegt in einem öden, finstren Tal, über das die Jahreszeiten niemals ihren fruchtbaren Reichtum an heilsamen Pflanzen ausstreuen. Nur der giftige Schierling wächst hier. Düstere Eiben und Zypressen umschatten den Hof. Unter dem Dache wohnen die Vögel der bösen Vorbedeutung: die Fledermaus, der todverkündende Rabe und die kreischende Eule. Zischende Schlangen und quakende Kröten mischen ihre Stimme in das häßliche Konzert ein. Stickige Dämpfe dringen aus dem Boden, Nebel hindern dem Sonnenlicht den Zutritt, sodaß die Szene in Dunkelheit gehüllt ist. Mitten in dieser unheimlichen Umgebung

„In sad magnificence the palace rears
Its mouldering columns; from thy quarries, Nile,
Of sable marble, and Egyptian mines
Embowell'd. Nor Corinthian pillars, gay
With foliag'd capitals and figur'd frize,
Nor feminine Ionique, nor tho' grave
The fluted Dorique, and the Tuscan plain,
In just proportions rise: but Gothic, rude,
Irreconcil'd in ruinous design." (Ch. XV, S. 42.)

Ausgiebig verwendet Thompson in dieser Beschreibung die spenserischen Schauerrequisiten. Zu beachten ist der scharfe Gegensatz, in dem die antike und die gotische Bauweise einander gegenübergestellt werden. Ein halbverfallenes gotisches Gebäude paßt in seiner Düsterkeit und unausgeglichenen Form allein zu diesem unheimlichen Hintergrund.

Wie wir sehen, hat Thompson ein innerliches Verhältnis zu den Stimmungswerten der Ruine in der heimischen Landschaft, mit der ihn Jugenderlebnisse eng vertraut gemacht haben. Als Spensernachahmer stellt er in den Rahmen einer mit allen verfügbaren Requisiten ausgestatteten schauervollen Phantasielandschaft ausdrücklich die gotische Ruine als stimmungsgerechten Mittelpunkt.

James Thomson (1700–1748).[2]) Auch der Dichter der »Jahreszeiten«, der in seiner Universitätszeit eifrig Spenser und Milton gelesen hatte, ging in seinen späteren Jahren zu den Spensernachahmern und schuf in seinem »Castle of Indolence« (1748) ein poetisches Kunstwerk von hohem Reiz. Während West und auch Thompson immer noch an der Oberfläche geblieben waren, so strömt durch Thomsons Gedicht ein lebendiger Hauch aus den Tiefen spenserischer Kunst und kristallisiert sich in alter und doch neuer Gestalt aus. Für die Umgebung des Schlosses, das in dem anheimelnden

[1]) Vgl. die Apostrophe an Spenser am Anfange des 2. Buches, Ch. XV, S. 41.
[2]) Vgl. S. 69 ff.

Digitized by Google

Halbdunkel der umschattenden Bäume liegt, dienen dem Dichter die lieblich-heiteren, blumenduftenden Landschaften Spensers zum Vorbild.

„A pleasing land of drowsy head it was,
Of dreams that wave before the half-shut eye,
And of gay castles in the clouds that pass,
For ever flushing round a summer-sky." (Ch. XII, S. 456.)

In unvergleichlicher Weise verwendet hier Thomson das Motiv der heiter-hellen Wolkenburgen am sommerblauen Himmel zur Wiedergabe der Dolce-far-niente-Stimmung.

Mit Blairs »Grave« (1743) und Youngs »Night Thoughts« (1742 bis 1745) kommen wir zu einer entwicklungsgeschichtlich wichtigen Etappe der Nacht- und Grabesdichtung, deren bedeutsamer Zusammenhang mit unserem Thema offensichtlich ist. Schon bei Lady Winchilsea, Parnell, Mallet und Dyer haben wir einen Vorklang für die poetische Verwertung der Nachtstimmung gefunden, aber erst in den vierziger Jahren wächst die gefühls-durchpulste Welt der Dämmerung und des Mondscheins breit in die Dichtung hinein.

Robert Blair (1699–1746). Blair und Young behandeln im Grunde dasselbe Thema: Nachtgedanken über Leben, Tod und Unsterblichkeit, aber jeder tut's auf seine eigene Weise.

Blair verfolgt eine ausgesprochen deskriptive Methode. Sein Gedicht ist während der dreißiger Jahre in den Mußestunden auf seiner einsamen Pfarre in Athelstaneford entstanden. Er reiht darin die Gedanken und Eindrücke, die, weil sie so nahelagen, sich immer wieder aufdrängten, in der Form von einzelnen Bildern aneinander, die den armen, sündigen Menschen Furcht und Schrecken einflößen sollen.[1]) Das tiefere Mitempfinden für die Tragik des menschlischen Schicksals fehlt ihm. Nichts von dem weichen Moll elegischer Resignation wie bei Dyer! Sondern in Durakkorden ergießt sich der beißende Hohn über die Eitelkeit des Menschen, und grausig-dumpf klingt das Leitmotiv heraus: Die ganze Welt ist ein großes Grab, in dem aller Glanz, Ruhm und Reichtum zuschanden wird. Den passenden Hintergrund für die sarkastischen Betrachtungen gibt der Friedhof ab, dessen nächtliche Schauer vom Dichter mit einer Realistik geschildert werden, die man grausam nennen möchte. Inmitten der Grüfte, deren unheimliches Düster durch den Flackerschein des Kerzenlichtes noch erhöht wird, nimmt die herrschaftliche Begräbniskapelle einen Sonderplatz ein.

„See yonder hallow fane! the pious work
Of names once fam'd, now dubious or forgot,
And buried 'midst the wreck of things which were:
There lie interr'd the more illustrious dead." (Ch. XV, S. 63.)

Ringsum im Halbkreis recken alte, von Wind und Wetter zerzauste Ulmen ihre astberaubten, rissigen Stämme in die Höhe und bilden in ihrer herben Natürlichkeit eine stimmungsvolle Folie für das alte Gebäude, dessen düstre Gewölbe innen mit zerfetzten Wappenschildern und zerschlissenen Waffenröcken behängt sind. Der Wind fährt auf. „Hark, how it howls! Methinks

[1]) Vgl. van Tieghem, a. a. O. S. 13.

Digitized by Google

till now I never heard a sound so dreary." Türen kreischen, Fenster klappen auf und zu, vom Turme her schreit die Eule, und dumpf geben die mit schwerer Moderluft erfüllten Gewölbe jeden Laut zurück.

Viel Merkwürdiges soll sich an diesem unheimlichen Orte schon zugetragen haben. Gellende Schreie haben aus den Grüften heraufgetönt, die Geister Verstorbener sind umhergewandelt, und die Glocke hat von selbst geläutet. So erzählt der Volksmund. Eilends flieht der Schulknabe von dannen, der in der Finsternis an diesem verrufenen Orte vorbei muß.

Blair ist der erste unter den Dichtern des 18. Jahrhunderts, der durch Ausmalung realistischer Einzelzüge eine gruseln machende Schauerstimmung erzeugt, deren Quelle der im nächtlichen Dämmer liegende Friedhof mit einer altersgrauen Begräbniskapelle ist.

Der Erfolg des »Grave« war beschränkt, weil die führenden literarischen Kreise der damaligen Zeit noch keine Nerven besaßen, die für Blairs Realistik stark genug waren.[1])

Edward Young (1683–1765). Young zeichnet im Gegensatz zu Blair keine realistischen Einzelbilder der nächtlichen Natur. Seine Nacht ist wie ein großes, geheimnisvolles Fludium, grenzenlos, großartig in ihrer Stille und Einsamkeit, magisch durchflutet von dem vagen, bleichen Mondlicht, das die Gedanken der Menschen zu ernster Betrachtung anregt. Nichts finden wir von dem Schauer des Grabes, nichts von grinsenden Totenschädeln und wandelnden Geistern; seine Reflexionen über den Tod bleiben im Abstrakten. Nirgendwo treffen wir auf ein Beinhaus oder eine Begräbniskapelle, deren altersgraues Gemäuer. seine Stimmungsmomente in den Rahmen des Ganzen einfügt. „Il reste le plus classique de tous les poètes de la Mort; et justement son influence a été d'autant plus grande qu'elle était pure de détails rebutants et parfois ridicules.[2])

Die Wirkung, die er auf seine Zeit ausübte, war ungeheuer. Durch ihn wurde das Genre der Nacht- und Grabespoesie literarisches Allgemeingut. An die »Night Thoughts« schließt sich die Mode der sentimentalen Mondscheinschwärmereien an, die in „Nachtstücken" verschiedener Färbung ihren poetischen Niederschlag findet. Bei der engen Verwandtschaft von Grabes- und Ruinenstimmung ist die Erkenntnis nicht schwer, daß Young auch für die Breitenentwicklung des Ruinenmotivs allerfruchtbarsten Boden schuf, wenn er gleich keinen Tribut an Einzelmotiven lieferte.

James Hervey (1714–1758). Hervey wird von van Tieghem unter die Klassiker der Nacht- und Grabesdichtung gezählt.

Seine »Meditations and Contemplations«[3]), die er in seinen Mußestunden

[1]) Bezeichnenderweise bereitete es große Schwierigkeiten, einen Verleger für das Gedicht zu finden. Zwei lehnten nacheinander ab, „expressing a doubt whether any person living 300 miles from town could write so as to be acceptable to the fashionable and the polite", s. D. N. B. II, S. 627.

[2]) van Tieghem, a. a. O. S. 26.

[3]) 1746 erschien das erste Bändchen; es enthielt die »Meditations among the Tombs«, die »Reflections on a Flower-Garden« und »A Descant upon Creation«. Daran schlossen sich im folgenden Jahre in einem zweiten Bändchen die »Contemplations on the Night«, die »Contemplations on the Starry Heavens« und ein »Winter Piece«.

Digitized by Google

auf der Landpfarre in Weston Favell (Devonshire) verfaßte, sind erbaulich-religiöse Betrachtungen mannigfacher Art, die in die Form einer poetichen Prosa gegossen sind. Der Stil ist im ganzen klassizistisch und zeigt die für die Zeit charakteristische affektierte Rhetorik. Doch gelegentlich findet tiefes, echtes Gefühl auch einen persönlichen Ausdruck.

In der Komposition verfolgt Hervey offensichtlich die deskriptive Methode Blairs. Die theologisch-philosophischen Betrachtungen bilden den Hintergrund, von dem sich anschaulich gezeichnete Einzelbilder abheben, die ein tiefes, ursprüngliches Empfinden für die Natur verraten.

Wohl beinträchtigen die ästhetischen Normen des Klassizismus auch Herveys Landschaftsempfinden. Am deutlichsten zeigt sich dies in seinem konventionellen Verhalten zur Bergszenerie[1]) und in seinem Lobpreis auf den regelmäßigen Garten.[2]) Andrerseits aber besitzt er eine hervorragende Gabe, sich individuell in Naturstimmungen einzufühlen. Meisterhaft gibt er die verschiedenen feinen Abschattierungen wieder beim Übergang vom letzten Sonnenstrahl zur Abenddämmerung, von der Dämmerung zur Nacht mit ihrem Mond- und Sternenschein. Der Sinn für malerische Effekte, der hier zutage tritt, erstreckt sich jedoch nicht rückhaltlos auf die Architektur als Teil der Landschaft und ihrer Stimmung. Tektonische Klarheit und plastische Deutlichkeit gelten ihm zuzeiten mehr als malerische Unbestimmtheit. In der Schilderung der hereinsinkenden Dämmerung sagt er u. a.:

„I cast my eyes toward a magnificent Seat; but the aspiring Columns, and fair-extended Front, are mingled in rude Confusion. Without the Sun all the Elegance of the blooming world, is a mere Blank; all the Symmetry of Architecture, is a shapeless Heap."[3])

Doch vermochte Hervey auch die feineren Stimmungswerte alten Bauwerkes zu erfassen. Klar genug erweisen dies die Anfangszeilen der »Meditations among the Tombs«, wo er das Bild einer alten Dorfkirche, inmitten des stillen, weltabgeschiedenen Friedhofs dahinträumend, naturgetreu und mit außerordentlich feinem Empfinden wiedergibt.[4]) Die nachdenkliche Melancholie, die im Schatten des ehrwürdigen, schlichten Gebäudes sich unvermerkt in das Gemüt stiehlt, erinnert an Dyer. Aber im ganzen ist doch Herveys Sentimentalität im Gegensatz zu der Dyers von einer viel schwereren, düstreren Art.

Wie bei Blair findet sich das „élément macabre" stark ausgeprägt. Kirchhof und Ruine im Schatten der Nacht, Orte, „where Melancholy, deepest Melancholy, for ever spreads her Raven wings"[5]), stellen ihre düstersten Stimmungsmomente zur Verfügung.

Bei der Schilderung der mitternächtlichen Geisterstunde verwendet Hervey in ausgedehntem Maße die dem Volksaberglauben entstammenden Schauermotive:

„Now dreary Forms, in sullen State, stalk along the Gloom; or swifter than Lightning, glide across the Shades. Now voices more than mortal are heard from the hollow Tombs. Now, melancholy Spectres visit the Ruins of ancient Monasteries, and frequent the solitary

[1]) »Meditations and Contemplations«, S. 99.
[2]) Ebenda, S. 171.
[3]) Ebenda, S. 244.
[4]) Ebenda, S. 1 ff.
[5]) Ebenda, S. 53.

Digitized by Google

Dwellings of the Dead. They pass and repass, in unsubstantial Images, along the forsaken Galleries or take their Determined Stand, over some lamented Grave."[1])

In diesem Schauerkatalog steht die Klosterruine neben dem Grabe als die Heimstätte der Gespenster. Als Lieblingsaufenthalt der „Screach-Owl" tritt sie uns an anderer Stelle entgegen:

„Obscene Shades, ragged Ruins and Walls overgrown with Ivy, are her (-the Screach-Owl's) favourite Haunts. Above, the mouldering Precipice nods, and threatens a Fall: below the Toad crawls, or the poisonous Adder hisses."[2])

Als Ruinenbewohner findet sich hier wieder das wohlbekannte Kleeblatt zusammen: Eule, Kröte und Schlange.

In bezug auf Motivwahl gehört also Hervey innerhalb der Friedhofsdichtung in eine Linie mit Parnell und v. a. mit Blair. Trotz gelegentlicher krasser Befangenheit in klassizistischen Geschmacksprinzipien ist sein persönliches Empfinden für Naturstimmungen außerordentlich tief. Das Bild der alten Dorfkirche besitzt hohen poetischen Reiz. Hervey ist der erste im Revier religiöser Erbauungspoesie, der den für dieses Genre ursprünglichen Rahmen von Nacht und Kirchhof durch die Ruine erweitert, die sich als stimmungsgerechter Hintergrund für dumpf-resignierte Betrachtungen zu Gruft und Beinhaus gesellt. Eine besondere Bedeutung erhalten die »Meditations and Contemplations« für unsern Zusammenhang durch den kolossalen Erfolg, den sie erzielten. Weiteste Kreise kamen so mit der Ruinensentimentalität in Berührung. Hervey legt demnach mit den Grundstein für die Popularität der Ruinendichtung.

Beleuchtung von einer neuen Seite empfängt unser Thema durch die Dichtwerke Akensides und J. G. Coopers. Beide legen in der Wahl ihrer Motive Zeugnis ab für den außerordentlich befruchtenden und nachhaltigen Einfluß, den die Philosophie Shaftesburys auf die geistige Entwicklung des 18. Jahrhunderts ausübte.

Mark Akenside (1721–1770). Wieweit Akenside in seinen »Pleasures of Imagination« im einzelnen die Gedanken Shaftesburys verwertet hat, legt Otto Bundt dar.[3]) Für uns ist v. a. ein Punkt wichtig, in dem Akenside mit seinem Meister vollkommen übereinstimmt: die Verehrung für das klassische Altertum. Die vornehmste Aufgabe, die er für sein dichterisches Schaffen überhaupt kennt, ist „tune to Attic themes the British lyre". Zur Begeisterung für die Antike gesellt sich wie bei Shaftesbury als Gegenstück eine ausgesprochene Mißachtung des Mittelalters mit seiner „gotischen Nacht", in der die herrliche alte Kultur der Vernichtung anheimfiel.

Diese Geisteshaltung tritt mehrfach in Akensides Dichtung zutage. Am Ende des 2. Buches der »Pleasures of Imagination« führt er Beispiele dafür an, daß auch seelische Affekte wie Kummer, Mitleid, Schrecken und Zorn vermöge der Kontrastwirkung eine innerlich erhebende Wirkung auszulösen vermögen. Mit dem größten Nachdruck verweilt er bei der heiligen Empörung, die der Mann in sich aufbranden fühlt, der in nächtlich-beschaulicher

[1]) »Meditations and Contemplations«, S. 255.
[2]) Ebenda, S. 261.
[3]) »Akensides Leben und Werke«, Diss. Leipzig 1897.

Digitized by Google

Stunde im Buche der Geschichte blättert und immer wieder lesen muß, wie die hehre Größe der antiken Kultur von gemeinen Händen in den Staub gezerrt worden ist. In zynischem Tone spricht er dabei von Mönchstum und Aberglauben.

Besonders bemerkenswert ist die Stelle, wo er den Weg aufzeigt, den der Mensch einschlagen muß, um zum „Wahren, Guten, Schönen" zu gelangen. Er führt nicht hin zu der finsteren, mit düsteren Schauern erfüllten gotischen Welt, in der Mitternachtsschatten, Grab, Klostergewölbe, wandelnde Gespenster und Eulenschrei eine unheimlich-dumpfe Stimmung zusammenfügen, und wo

„ . . . the poisonous charms
Of baleful Superstition guide the feet
Of servile numbers,"

sondern zu den elysischen Gefilden, die von göttlichem Lichte überstrahlt sind und erfüllt von den glänzenden Gestalten antiker Kunst und Wissenschaft.[1]).

Doch nur die schwere, trostlose Grabes- und Ruinenmelancholie lehnt Akenside ab, an sich war er trotz seines klassischen Ideals nicht unempfänglich für die Stimmungswerte des heimisch gotischen Milieus. Neben die »Hymn to the Naiads«, wo seine Begeisterung für die Antike ihren glänzendsten rhetorischen Ausdruck findet, kommt ein zart elegisches Gedicht wie die »Ode an den Abendstern« zu stehen, die aus heimatlichen Erlebnissen herausgeboren ist. Er erzählt, wie er oft dort, wo „the beechen boughs that roofless tower invade", dem süßen Gesange der Nachtigall gelauscht hat, bis der Schrei der Eule sie vertrieb.[2]) Daran schließt sich die Mahnung an jeden, der an diesen stimmungsvollen Ort kommt und der kleinen Sängerin lauscht:

„Oh! softly tread beneath her bower,
And think of Heaven's disposing power,
Of man's uncertain lot!"[3])

Die feingestimmte Melancholie, die sich ausdrücklich die Nachtigall mit ihrem wehmütigen Abendlied und nicht die Eule mit ihrem erschreckenden Klageschrei zur Schirmherrin wählt, entströmt einem Gemüte, das dem Dyers verwandt ist. Dyer gehörte ja auch zum engeren Freundeskreise Akensides.

Für das Verhältnis Akensides zu den heimischen Ruinen, zur Gotik, sind seine Jugenderlebnisse von ausschlaggebender Bedeutung. Er ist in Newcastle-on-Tyne geboren. Inmitten der mannigfachen Überreste der reichbewegten Vergangenheit des alten Monkchester wurde er groß. Einen beträchtlichen Teil seiner Knabenjahre verlebte er auch bei Verwandten in Morpeth am Wansbeck. Die alten Schlösser der beiden genannten Städte, die Klosterruinen in ihrer Umgebung, die altersgrauen Überreste der Wachttürme auf den Uferhöhen des Tyne- und Wansbecktales waren ihm vertraute Anblicke. Die Eindrücke, die die Heimatlandschaft ihm damals einprägte, klingen nach in dem 1770, nicht lange vor seinem Tode geschriebenen Anfange zu einem 4. Buche der »Pleasures of Imagination«. Von

[1]) »Pleasures of Imagination«, Ed. 1740, Book I, V. 392 ff.
[2]) »Ode to the Evening Star«, Aldine Ed., S. 191.
[3]) Ebenda, S. 192.

Digitized by Google

der Erinnerung getragen, ruft der reife Mann in rührend-sehnsuchtsvollem Tone aus:

„Would I again were with you! – o ye dales
Of Tyne, and ye most ancient woodlands; where
Oft as the giant flood obliquely strides,
And his banks open, and his lawns extend,
Stops short the pleased traveller to view,
Presiding o'er the scene, some rustic tower,
Founded by Norman or by Saxon hands." (V. 20 ff.)

Hier erhält das Jugenderlebnis einen gerade in seiner Schlichtheit poetischen Ausdruck, wenn auch die Diktion etwas geschraubt ist.

Der empfängliche Sinn für die stimmungsvolle Wirkung alter Architektur blieb Akenside sein ganzes Leben hindurch. Dafür zeugt, was ein Mr. Meyrick uns berichtet, der oft mit Akenside zusammenkam und gelegentlich ihn traf „contemplating with great earnestness the exterior of Westminster Abbey. He would", so fährt er fort, „frequently sit, of a fine moonlight night, on the benches of St. James's Park, gazing on the sublime structure."[1]) Diese Anekdote hebt sich angenehm von dem ab, was wir sonst über den alternden Akenside hören, der, auf seinen Erfolgen als Dichter wie als Arzt fußend, mit den Jahren immer launenhafter und arroganter wurde und seine eigentliche Lebensregion in der Koterie von Mount Ararat (dem Hause seines Freundes Wray in Richmond) fand.

Mit ungewöhnlicher Schärfe sprechen sich in Akensides poetischem Schaffen die Antithesen der literarischen Entwicklung seiner Zeit aus. Auf der einen Seite läßt er sich immer wieder von der Begeisterung für die Antike emportragen. Damit verbindet sich eine schroffe Abkehr vom barbarischen Mittelalter und den „mönchischen Schauern" der modischen Melancholiedichtung. Auf der anderen Seite pflanzen ihm lebendig nachwirkende Jugendeindrücke ein gesundes Empfinden für die stimmungsvolle Einheit der heimischen Landschaft und der Ruinen der nationalen Vergangenheit ein. In der dichterischen Stimmungsausgestaltung zeigt er eine Vorliebe für einen zart elegischen Ton.

John Gilbert Cooper (1723–1769). Cooper war mit Akenside eng befreundet und, wie dieser, begeisterter Anhänger Shaftesburys wie eingeschworener Whig.

Sein philosophisches Gedicht »The Power of Harmony« (1745), das er in der stillen Zurückgezogenheit der Thurgarton Priory verfaßte, entsprang einem ernsthaften Studium der shaftesburyschen Gedankenwelt, in deren Mittelpunkt die Überzeugung steht, daß „in der ästhetischen Sympathie mit der Natur die Sittlichkeit ihre Vollendung" findet.[2]) Daran knüpft Cooper seine Erörterungen an, deren poetischer Wert nicht bedeutend ist. An einzelnen Beispielen führt er aus, daß „to each nat'ral scene a moral power belongs". Nicht nur gilt dies für die „erhabenen, wunderbaren und schönen" Aspekte der Natur, wie Fluren und Wälder, rauschende Ströme und blumige Täler, sondern auch für ihre Kontraste, wie rauhe Felsen, dräuende Gewitterwolken, einen entlaubten Wald, eine zerbröckelnde Ruine, für Orte selbst,

[1]) »Poetical Works of Akenside«, Routledge Ed., S. 28.
[2]) Weiser, »Shaftesbury und der deutsche Geist«, S. 164.

Digitized by Google

wo die furchtbarste Verwüstung herrscht; denn gerade die Gegensätzlichkeit der Einzelteile ergibt den naturgewollten Zusammenklang des Ganzen.[1])

In die allgemeine Harmonie fügt sich also auch die Ruine organisch ein. In zwei breiter ausgesponnenen Beispielen lernen wir die Rolle näher kennen, die sie in diesem Zusammenhang spielt.

Wir gelangen zu einem düstren Hain,

„Where cypress with funeral horrour shades
Some ruin'd tomb."[2])

Schierlingspflanzen und Eiben wachsen ringsum. „Black Melancholy" wohnt hier zusammen mit „silent Fear" und „Superstition fierce". Dazu gesellen sich „frantic Woe", „pale Disease" und „Death". Das ist nicht der Ort, den gute Menschen aufsuchen, die Heimstätte der Bösewichter ist hier, die ohne eine Träne des Mitleids und der Reue morden und rauben, und weiterhin:

„There let the tyrant howl,
And Hierarchy, ministress abhorr'd
Of Power illicit, bound with iron chains
She made for Liberty and Justice, gnash
Her foaming teeth, and bite the scourge in vain."[3])

Die Grabruine gibt hier demnach mit ihrer düsteren Umgebung die Szenerie ab, die durch ihre ästhetische Kontrastwirkung den moralischen Gegensatz von gut und böse wirksam unterstreicht. Der Kern alles Bösen ist bei dem Shaftesburyschüler natürlich Tyrannei und Hierarchie.

In eine andere Ruinenstimmung führt uns folgende Stelle:

„ . . . when the stillness of the grey-eyd Eve,
Invites us forth to solitary vales,
Where awful ruins on their mossy roofs
Denote the flight of Time; the passing eye
Slow round the gloomy regions casts its glance,
Whilst from within the intellectual pow'rs,
With melancholy pleasure on the brow
Of thoughtful admiration fix the sign
Of guiltless transport."[4])

Eigenes Erleben spricht aus diesen gewundenen Versen. Cooper war ein Freund beschaulicher Einsamkeit. Oft wird er so auch den seitab gelegenen Ruinen der Heimatlandschaft, in nachdenkliche Bewunderung versunken, gegenübergestanden haben, im Banne der anheimelnd wehmutsvollen Stimmung, die sich über die Zeugnisse verklungenen Lebens breitet. In »The Call of Aristippus«, wo er uns Rechenschaft über seine Knabenjahre gibt, schildert er uns ein Jugenderlebnis, das nach dieser Richtung hin bedeutsamen Aufschluß gewährt.

Einmal hatte er sich bei einem Streifzuge am heimischen Trentufer so weit von zuhause weggewagt, daß ihn die Nacht draußen im Freien überraschte.

„Close by the borders of a wood,
Where an old ruin'd abbey stood," (Ch. XV, S. 514),

sank er ermüdet ins Gras und schlief ein. Im Traume umgaukelten ihn Elfen und Feen, und die Vögel des Waldes betreuten ihn. Landleute fanden

[1]) Vgl. Book II, Ch. XV, S. 524.
[2]) Ebenda. [3]) Ebenda. [4]) Ebenda.

Digitized by Google

ihn am Morgen, das Gesicht von einem zufriedenen Lächeln verklärt. In jener gesegneten Stunde wurde das poetische Feuer in ihm angefacht, das seitdem nie wieder erloschen ist.

Zu Füßen des alten Klostergemäuers empfing er so seine dichterische Berufung, und die Ruinenstimmung gewinnt hiermit eine symbolische Bedeutung für sein poetisches Empfinden und Schaffen.

Zusammen mit Akenside hat Cooper das Verdienst, auf eigenen Erlebnissen fußend, dem Ruinenmotiv in der philosophischen Dichtung des 18. Jahrhunderts eine spezifische Ausprägung gegeben zu haben. Auch er stimmt in den Haßgesang ein, der sich gegen die Klöster als Sitze des Aberglaubens richtet; seine Hauptbedeutung liegt jedoch darin, daß er den ästhetisch-ethischen Gehalt der Ruinenstimmung betont.

Thomas Gray (1716–1771). Die hervorragendste Erscheinung im literarischen Leben um die Mitte des Jahrhunderts ist anerkanntermaßen Gray, in dessen Entwicklung sich die verschiedenen Tendenzen seiner Zeit in eindrucksvoller Weise widerspiegeln.[1]) Sein berühmtestes und erfolgreichstes Werk ist die »Elegy, written on a Country Churchyard« (1751), in der die Friedhofsdichtung ihren vollendeten Ausdruck findet.[2]) Der besondere Reiz des Gedichtes, das zu den Kleinodien der englischen Literatur zählt, liegt in der künstlerischen Harmonie von Gefühlsreflexion und Naturszenerie. Mit wenig Worten, oft in einem einzigen Verse, vermag Gray ein abgerundetes Stimmungsbildchen zu gestalten, dessen Zartheit und Natürlichkeit im wesentlichen durch das hervorgerufen wird, was unausgesprochen bleibt.

Hohen poetischen Reiz weist v. a. das Abendstimmungsbild am Eingange des Gedichtes auf. Der Klang der Abendglocken, das Summen des Käfers, das fern verklingende Läuten der Herdenglöckchen und der klagende Eulenruf fügen sich zusammen zu der leicht melancholischen Melodie abendlichen Friedens; den beherrschenden visuellen Eindruck liefert der efeubewachsene, mondbeschienene Kirchturm, in dem die Eule haust. Er ist nicht bloß wegen seiner Augenfälligkeit registriert wie oft sonst der „glitterung spire" und der „lofty tower", sondern birgt einen Teil der in der Landschaft schlummernden Seele.

Hinter den Versen schimmern nachhaltige eigene Erlebnisse hervor, die uns nach Stoke Pogis führen, dem kleinen, ein Stück nördlich von Eton in reizender ländlicher Umgebung gelegenen Ort, wo Gray seit seiner Schulzeit öfter längere oder kürzere Zeit weilte.[3])

Auch die »Ode on a Distant Prospect of Eton College« verdankt ihre Entstehung einem solchen Aufenthalt zu Anfang der vierziger Jahre.[4]) Mit einer feinen persönlichen Note stattet Gray das alte poetische Mittel der Personifikation aus. Wie ein paar gute Freunde redet er die fernen, alten

[1]) Vgl. Phelps, a. a. O. S. 255 ff.
[2]) Vgl. van Tieghem, a. a. O. S. 35 f.
[3]) Nach Gosse' anschaulicher Beschreibung gibt der Kirchturm von Stoke ein äußerst malerisches Bild ab; s. Gosse, »Gray« (E. M. L.), S. 54.
[4]) Gosse sagt: „The Eton Ode is redolent of Stoke Pogis, and to have sauntered where Gray himself must have muttered his verses as they took shape, gives the reader a certain sense of confidence in the poet's sincerity" (a. a. O. S. 61).

Digitized by Google

Türme an[1]), unter deren Schutze er seine Knabenjahre verlebt hat, und macht sie zu lebendigen Zeugen der wehmütigen Sehnsuchtsklänge seiner Kindheitserinnerungen.

Erinnerungen aus Stoke Pogis wirken noch fort auch in »A Long Story« (1750), einem in scherzhaft-burleskem Tone gehaltenen Gedichte, in dem das alte, 1555 vom Grafen von Huntingdon erbaute, später von den Hattons bewohnte Manor House einen Ehrenplatz einnimmt.[2]) Mit feinem Spott macht sich Gray hier lustig über die barocken Auswüchse, zu denen sich die Gotik im Tudorstile entwickelt.

Das führt uns zu der Frage, welche innere Einstellung er überhaupt zur Gotik einnahm. Eine endgültige Antwort läßt sich aus der Dichtung allein darauf nicht geben, weil die Belege zu spärlich sind.[3]) Weitgehenderen Aufschluß geben uns dagegen seine Prosaschriften, v. a. seine Tagebücher und Briefe aus den Jahren 1739 bis 1770. Darin zeigt sich von Anfang an und in immer zunehmendem Maße, daß Gray ein gesundes Empfinden für das Malerische in Landschaft und Architektur besaß.

Wie er die Landschaft in ihrer vollen Natürlichkeit auf sich wirken ließ[4]), so trat er auch den Bauwerken in ihr ohne klassizistische Vorurteile gegenüber. Er ist einer der wenigen, die zu seiner Zeit etwas von dem wirklichen Geist der Gotik erfaßt hatten. Die Kathedrale von Reims beschreibt er als „a vast building of a surprising beauty and lightness all covered over with a profusion of little statues and other ornaments"[5]) und die Kathedrale von Siena bezeichnet er als „laboured with a Gothic niceness and delicacy of the old-fashioned way".[6]) Diese Zeugnisse stammen von der Kontinentalreise.[7]) Späterhin wurde er ein eifriger Antiquar, dessen Lieblingsstudium neben alter Literatur und Malerei die Architektur war.

Auf seinen „Liliputian travels" in der näheren und weiteren Umgebung von Cambridge und seinen größeren Reisen nach Südengland, Schottland und dem Lake District besuchte er alle berühmten alten Kirchen und Ruinen, die an seinem Wege lagen, fertigte gelegentlich Skizzen davon an und machte zum mindesten einen Eintrag in sein Tagebuch. Von seiner Reise nach Kent stammt das »Impromptu suggested by a View, in 1766, of the Seat and Ruins of a Deceased Nobleman, at Kingsgate«, dessen satirischer Ton

[1]) „Ye distant spires, ye antique towers . . ."

[2]) Gosse nennt das Gebäude ein „exquisite specimen of Tudor architecture, with its high gables, projecting windows and stocks of clustered chimney-shafts" (a. a. O. S. 55).

[3]) Vgl. noch »Elegy«, V. 39/40:

„. . . thro' the long-drawn isle and fretted vault
The pealing anthem swells the note of praise";

und »Hymn to Ignorance«, V. 2, wo er kurz vor seiner Rückkehr nach Cambridge 1742 die „gothic fanes" und „antiquated towers" um erneutes Gastrecht anfleht.

[4]) Mehrfach äußert er sein Mißfallen über die Vergewaltigung der freien Natur im regelmäßigen Garten. Als er 1739 auf der „Grand Tour" zusammen mit Walpole die Alpen überschritt, war er einer der ersten, die diesen Weg nicht bloß als mühselige Reise betrachten, sondern etwas von der grandiosen Schönheit der wilden Bergwelt empfinden. Voll innerer Begeisterung spricht er von den romantischen Szenerien der Grande Chartreuse und nicht minder auch von den Reizen der heimischen Landschaft, die er auf seinen mannigfachen Reisen kreuz und quer durch England und Schottland kennen lernte.

[5]) Beers I, S. 179.

[6]) Ebenda; vgl. Addisons Urteil, s. S. 34.

[7]) Vgl. [4]).

Digitized by Google

allerdings einen feineren Stimmungsgehalt der Ruine nicht zum Ausdruck kommen läßt. In welch hohem Maße er jedoch dafür empfänglich war, zeigt die Beschreibung, die er in Briefen an Dr. Brown und Nichols von der am Southampton Water gelegenen Netleyabtei gibt:

„It stands in a little quiet valley, which gradually rises behind the ruins into a half-circle crowned with thick wood. Before it, on a descent, is a thicket of oaks, that seems to veil it from the broad day, and from profane eyes, only leaving a peep on both sides, where the sea appears glittering through the shade, and vessels, with their withe sails, glide across and are lost again."

ein überaus malerisches Landschaftsbild, in dessen Mitte sich, unseren Blicken halb verborgen, die altersgraue Klosterruine befindet. Wie stark der Eindruck war, den diese Szenerie auf Gray ausübte, erhellt am besten aus den Worten, mit denen er die Beschreibung abschließt: „The sun was all too glaring and too full of gauds for such a scene which ought to be visited only in the dusk of evening."[1])

In den sechziger Jahren war sein Ruf als Sachkenner in Fragen der gotischen Architektur und als Antiquar überhaupt so groß, daß beim anonymen Erscheinen des »Castle of Otranto« die Verfasserschaft sogleich ihm zugeschrieben wurde, und ebenso hielt man ihn fälschlicherweise für den Herausgeber des »Essay on Gothic Architecture«, wozu er in Wirklichkeit seinem Freunde Bentham nur einige Beiträge geliefert hatte (vgl. S. 31). Von Gray selbst ist uns nur eine Abhandlung über ältere Baukunst bekannt. Es ist eine kleine Schrift, die wahrscheinlich 1754 entstanden ist und in der Hauptsache von „Norman Architecture" handelt, aber erst 1814 unter dem ungenauen Titel »Architectura Gothica« veröffentlicht wurde. Gray spricht darin Ansichten aus, die sich bedeutsam abheben von der falschen Auffassung, die seine Zeitgenossen vom Wesen der romanischen und gotischen Baukunst hatten. „Gray's treatise on Norman Architecture is so sound and so learned that it is much to be regretted that he has not left us more of his architectural essays", sagt Gosse und steht dann nicht an sogar kühn zu behaupten, daß Gray „the first modern student of the history of architecture" sei.[2]) Für die Pseudogotik Walpoles in Strawberry Hill hatte er jedenfalls nichts übrig und scheute sich nicht, dem Freunde offen sein Mißfallen darüber auszusprechen.

Gray hat für unseren Zusammenhang in mehrfacher Beziehung hervorragende Bedeutung: Er ist einer der ersten, die den Sinn der Gotik in der Tiefe erfassen und nichts wissen wollen von den pseudogotischen Spielereien, die um die Mitte des Jahrhunderts einsetzten. Von früh an besitzt er ein ursprüngliches, über modische Voreingenommenheiten sich hinwegsetzendes Empfinden für die malerischen Schönheiten der Landschaft. Das zeigt sich sowohl in seinem Verhalten zu den Alpenbergen, deren grandiose Majestät er bewundert, wie in der ästhetischen Auffassung der Ruine, die für ihn einen malerischen Landschaftsteil von starker stimmungsmäßiger Wirkung darstellt. Infolge seines Phlegmas, Mangels an Energie und persönlichen Ehrgeizes und dauernder Kränklichkeit ist seine literarische Produktivität nur gering, umso größer ist dafür die poetische Qualität seiner Gedichte.

[1]) »Chambers's Cyclopaedia of Engl. Lit.«, Ed. 1876, II, S. 637.
[2]) Gosse, a. a. O. S. 116.

Digitized by Google

Meisterhaft versteht er es, die friedvolle Abendstimmung wiederzugeben und dem Bilde der heimischen Landschaft aus ureigenem Erleben heraus den Duft schlichter Natürlichkeit einzuhauchen, der uns v. a. von den mit Jugenderinnerungen umwobenen Schloß- und Kirchtürmen entgegendringt.

William Mason (1724–1797), Erstaunlich ist an Mason die Anpassungsfähigkeit, die ihn die verschiedenartigsten modischen Tendenzen seiner Zeit in sich aufnehmen ließ. Er schloß sich ebenso an Pope an wie an Milton, Spenser und seinen Freund Gray. Antiquarische Interessen führten ihn mit Hurd und H. Walpole zusammen. Er versuchte sich in der Druidendichtung, hatte Interessen auf dem Gebiete der Musik und Malerei, und wirkliche Bedeutung bekommt er durch seine weitreichenden Bemühungen um die Gartenkunst, von denen an anderer Stelle die Rede sein wird. Hier sollen nur zwei Gedichte seiner Frühzeit kurz behandelt werden.

Im »Bellicoso«, einer jugendlichen Miltonnachahmung, verwendet er das Motiv des nächtlicherweile von Kerzenschimmer erhellten Studierzimmers. Anstelle des „lonely tower“ [1]) setzt er jedoch „some strong citadel“, und es ist bezeichnend für seinen gotischen Geschmack, daß er sich nicht mit einer kurzen Erwähnung der Lokalität begnügt, sondern das Äußere und Innere der Burg näher beschreibt. Sie ist

„By ditch and rampart high ypent
And batt'ry strong and battlement,“

und die stille Klause, in die sich der Dichter dort zurückziehen will, ist

„ . . . some store-room richly dight,
With coats of mail, and falchions bright,
Emblazon'd shields of impress quaint,
Erst borne at tilt and tournament.“ [2])

Eine interessante Auseinandersetzung über die verschiedenartige Wirkung einer alten Klosterruine auf Menschen verschiedener Gemütsveranlagung enthält die „an einen Freund“ gerichtete Ode.[3]) Dem Jüngling, der bis jetzt nur des Lebens Freuden kennen gelernt hat, „dessen Wangen mit Rosen bestreut sind“, ist der Anblick des efeubewachsenen, dumpfen Gemäuers schreckenerregend. Doch andere wandeln um Mitternacht beim Grollen des Donners furchtlos durch die verlassenen Hallen, an deren Wänden im fahlen Scheine der Blitze die Geister hinhuschen, und empfinden mit einem Gefühl angenehmen Gruselns die düster-schauerliche Romantik des verrufenen Ortes.[4]) – Zwei Weltanschauungen scheinen sich in diesen Versen widerzuspiegeln: Der Jüngling gehört dem um 1700 tonangebenden Gesellschaftskreise zu, dessen Ideal Lebensgenuß ist, und dem der Gedanke an Tod und Grab ein Greuel ist. Die „etlichen anderen“ dagegen tragen die empfindsame Seele in sich, aus deren Tiefe in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die sentimentale Nacht-, Grabes- und Ruinenpoesie hervorblühte. Dieses symbolische Abbild zweier polarer Standpunkte bekommt den eigentümlichen Stempel der Zeit durch die Worte „And dauntless view, or seem to view . . .

[1]) Vgl. »Il Penseroso«, V. 85 ff.
[2]) Works, Ed. 1811, II, S. 161.
[3]) Sie stammt wahrscheinlich aus den fünfziger Jahren.
[4]) Works, Ed. 1811, I, S. 42.

Digitized by Google

thin shiv'ring ghosts", wo der von des Gedankens Blässe angekränkelte „homme éclairé" zu Worte kommt. – Des weiteren lehnt Mason für seine Person die schwere, düstre Melancholie der mitternächtigen Ruinenschauer ab zugunsten der leichteren elegischen Stimmung, die in den Versen seines geliebten Gray widerhallt.

Der junge Mason besitzt nach alledem eine offensichtliche Vorliebe für das gotische Milieu, wie der »Bellicoso« zeigt. Dem unheimlichen Düster der von Geistern heimgesuchten Klosterruine zieht er die zartere Stimmung der Abenddämmerung vor.

William Collins (1721–1759). Collins vereinigt in seinen literarischen Neigungen einen gesunden Sinn für die echte griechische Antike mit einer „romantischen" Vorliebe für Shakespeare, Milton und v. a. Spenser. Dazu gesellen sich antiquarische und folkloristische Interessen von ungewöhnlicher Stärke. Die Ineinandermischung des Antiken und Gotischen spiegelt sich wider in der Beschreibung des Tempels der Freiheit in der »Ode to Liberty«. Das Heiligtum erhob sich vor Zeiten inmitten der britischen Insel, fiel dann, wohl durch die Hand der Dänen oder der Römer, der Vernichtung anheim, wurde später jedoch wieder aufgerichtet, niemand weiß von wem:

„In Gothic pride it seems to rise,
Yet Graecia's graceful orders join,
Majestic through the mix'd design." (V. 118 ff.)

Obwohl in der Stadt groß geworden, drang Collins doch mit den Jahren immer tiefer in die Seele der Natur ein und vermochte schließlich seinem Naturerleben einen so persönlichen Ausdruck zu geben wie in seiner »Ode to Evening« (1746). Der unaussprechliche Reiz dieses Gedichtes liegt in der „impressionistischen" Tönung der Landschaftsschilderung, in der „simplicity and directness of touch by which the few details are made to stand for a complete picture."[1]) In feiner Weise fügt Collins die Ruinenstimmung in den Rahmen seines Gedichtes ein:

„Then let me rove some wild and heathy scene;
Or find some ruin, 'midst its dreary dells,
Whose walls more awful nod
By thy religious gleams." (V. 29 ff.)

Künstlerische Vollendung zeigt insbesondere die berühmte Stelle, wo er schildert, wie der Schleier der Dämmerung sich sachte und sanft über die Landschaft breitet und alle Konturen verwischt, so daß das Auge nur „hamlets brown, and dim-discover'd spires" entdeckt (V. 33 ff.). Gerade die im Abenddunste verschwindenden fernen Kirchtürme verleihen, wie Willmott hervorhebt[2]), der Landschaft, die Collins in seiner Abendode zeichnet, einen bodenständig englischen Charakter.

Das „romantischste" von Collins' Gedichten ist zweifellos die »Ode on the Popular Superstitions of the Scottish Highlands«.[3]) Collins war seiner Veranlagung nach der geeignete Mann, dem vielfach verschlungenen Ge-

[1]) M. Reynolds, a. a. O. S. 213.
[2]) Poet. Works, Routledge Ed., S. 57.
[3]) 1749 auf Anregung des schottischen Geistlichen Home geschrieben, aber erst 1788 aus dem Manuskript veröffentlicht.

Digitized by Google

webe des schottischen Volksaberglaubens einen poetischen Schimmer zu verleihen. Die wirkungsvollste Stanze des Gedichtes ist nach allgemeiner Ansicht der Kritiker die elfte, die den Leser nach den Hebriden führt zur Kapelle von St. Flannan,

„that hoar pile which still its ruins shows",

wo der Totengräber die Gebeine eines Zwergvolkes mit seinem Spaten auswirft, und weiterhin zu den Gräbern der Könige von Schottland, Irland und Norwegen in Icolmhill. Einst erbitterte Feinde, liegen sie jetzt friedlich beisammen, und oftmals erheben sie sich zur mitternächtigen Feierstunde von ihrer Ruhestätte, schreiten in vollem Herrscherornate dahin und halten zusammen Geisterrat. Mit suggestiver poetischer Kraft erweckt hier Collins die mit Ruine und Grab verwobene Sagenwelt zum Leben.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß sich in Collins' Gedichten, wie in denen Grays, nur wenige Stellen finden, die für unser Thema in Betracht kommen, aber auch hier wiegt die Qualität die Quantität auf. Auch Collins dringt tief in den geistigen Untergrund der Dinge ein; er verleiht der Ruine und dem Kirchturm, die ihm aus dem Dämmer des sinkenden Abends träumerisch-versonnen zunicken, einen unaussprechlich zarten Reiz und umkleidet die verfallenen Trümmer gesunkener Größe mit dem geheimnisvollen, düstren Glanze sagenhafter Überlieferungen.

Die Brüder Warton. Joseph Warton und sein jüngerer Bruder Thomas nehmen in der literarischen Entwicklung des 18. Jahrhunderts einen bedeutenden Platz ein. Sie gelten in mancher Beziehung als die Pioniere der „Romantik". Von Anfang ihrer literarischen Tätigkeit an standen sie bewußt auf der Seite der neuen Tendenzen ihrer Zeit.

Wenn sie von früh auf einen lebendigen Sinn für den Geist alter englischer Literatur und Architektur und ein offenes Auge für die Schönheiten der Natur haben, so liegt anscheinend ein fruchtbringendes Erbe väterlicherseits vor. Der Vater Thomas Warton, der Professor der Poesie in Oxford und später Vikar in Basingstoke war, hatte für seine Zeit ungewöhnlich starke romantisch-antiquarische Neigungen, die in seinen i. J. 1748 posthum veröffentlichten Gedichten mehrfach zum Ausdruck kommen. Für die Schönheiten, die er in Spenser, Milton und Shakespeare fand, für das, was er an den alten gotischen Bauwerken in Windsor und Winchester hochschätzte, und was er in der stillen Einsamkeit der Natur erlebte, weckte er auch seinen beiden Söhnen frühzeitig Verständnis, und es ist interessant zu verfolgen, auf welche Weise jeder von beiden mit dem ererbten Gute wucherte.

Beide bleiben in Ermangelung bedeutender eigener poetischer Fähigkeiten zeitlebens in oft geradezu sklavischer Abhängigkeit von ihren literarischen Vorbildern, denen gegenüber sie eine erstaunliche Anpassungsfähigkeit an den Tag legen. Es war nicht ihre Sache, durch ihr eigenes Genie zu wirken. Ihr Erfolg gründet sich vielmehr darauf, daß sie das Genie in anderen fühlten und ihm durch ihre literarischen Bemühungen, v. a. durch ihre kritischen Äußerungen zu allgemeiner Anerkennung verhalfen. Joseph wurde dabei in der Hauptsache zum Anwalt für den Genius der Natur,

Digitized by Google

während Thomas sich zum regelrechten Antiquar entwickelte. Den Geist der »Fairy Queen« und der gotischen Architektur brachte er zu neuen Ehren.

Joseph Warton (1722–1800). Joseph (der seinen Bruder um zehn Jahre überlebte) hatte eine lange und vielseitige literarische Karriere. Für uns kommen nur die Frühgedichte aus den vierziger und fünfziger Jahren in Betracht, in denen sich eine starke, gesunde Liebe zu Gottes freier Natur kundtut.[1]) Er gibt der wilden, einsamen, von Menschenhand unberührten Natur den Vorzug, doch auch alte Bauwerke und Ruinen sind Teile der Landschaft, mit deren Stimmungen seine Seele in eins klingt.

Dem „Lover of Nature" erscheinen, als er den Blick von einem Hügel in die Runde schweifen läßt, naturgemäß auch die „ruin'd tops of Gothic battlements" im Gesichtsfeld.[2]) In der »Ode to Fancy« liefern Grab, Gruft und Beinhaus, gotische Kirche und einsame Ruine, in den suggestiven Schatten der Nacht getaucht, den Hintergrund für menschliche Tragik, die den Sinn hinüberwendet zu dumpfer, gefühlsdurchschauerter Melancholie.[3]) Zu einem verfallenen Turme lenkt der aller Lebensfreuden Überdrüssige seine Schritte, um die Göttin der Verzweiflung zu treffen.[4]) Als Genien trübsinniger Betrachtungen über die Vergänglichkeit alles Irdischen werden in der »Ode to a Gentleman on his Travels« auch die römischen Ruinen angerufen:

„Oft to those mossy mould'ring walls,
Those caverns dark and silent halls,
Let me repair by midnight's paly fires;
There muse on empire's fallen state,
And frail ambition's hapless fate,
While more than mortal thoughts the solemn scene inspires."
(Ch. XVIII, S. 165.)

Stellen wir diesem poetischen Brief Addisons »Letter from Italy« gegenüber, so erkennen wir ganz deutlich, welche Akzentverschiebung im Laufe der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eingetreten ist: Dort die große Begeisterung für die hehre Vergangenheit und ein schneidiger Aufruf an die Briten, die Güter der Freiheit hochzuhalten – hier eine empfindsam-beschauliche Betrachtung über die Hinfälligkeit weltlicher Macht und Herrlichkeit.

Joseph Warton ist so einer der ersten modischen Melancholiedichter, die, von Spenser und Milton angeregt, die elegische Ruinenstimmung poetisch verwerten.

Thomas Warton (1728–1790). In weit höherem Maße als sein Bruder hatte Thomas vom Vater die antiquarischen Neigungen geerbt. Die in ihm schlummernde Passion erwachte zum Leben, als er das erste Mal Windsor Castle sah.[5]) 1744 kam er nach Oxford, das seine zweite Heimat wurde. Während der Sommerferien unternahm er fast regelmäßig Wanderungen und erwarb sich dabei eine gediegene Kenntnis der alten go-

[1]) Vgl. M. Reynolds, a. a. O. S. 141.
[2]) »The Enthusiast«, Ch. XVIII, S. 160.
[3]) Ch. XVIII, S. 164.
[4]) »Ode against Despair«, Ch. XVIII, S. 166.
[5]) Vgl. Poet. Works, Routledge Ed., S. 6.

Digitized by Google

tischen Kirchen, die an seinem Wege lagen.[1]) Oft brachte er seine Ferien späterhin auch in Winchester zu, wo er eifrig antiquarische Studien trieb, zu deren Früchten das 1750 in London erschienene Büchlein gehört: »A Description of the City, College, and Cathedral of Winchester . . .«. In seinen »Observations on the Fairy Queen« findet sich ein zwanzig Seiten langer Exkurs über gotische Architektur, und es ist uns bekannt, daß er außerdem ein größeres Werk über gotische Baukunst begonnen hatte, von dem sich jedoch nichts in seinen Manuskripten vorfindet.

Warton selbst gibt uns in den »Verses on Sir Joshua Reynolds's Painted Window« (1782) ein anschauliches Bild von seiner umfangreichen antiquarischen Tätigkeit:

„Long have I loved to catch the simple chime
Of minstrel-harps, and spell the fabling rhyme;
To view the festive rites, the knightly play,
That deck'd heroic Albion's elder day;
To mark the mouldering halls of barons bold,
And the rough castle, cast in giant mould;
With Gothic manners Gothic arts explore,
And muse on the magnificence of yore.
But chief enraptured have I loved to roam,
A lingering votary, the vaulted dome,
Where the tall shafts, that mount in massy pride,
Their mingling branches shoot from side to side;
Where elfin sculptors, with fantastic clew,
O'er the long roof their wild embroidery drew;
Where Superstition with capricious hand
In many a maze the wreathed window plann'd,
With hues romantic tinged the gorgeous pane,
To fill with holy light the wondrous fane;
To aid the builder's model, richly rude,
By no Vitruvian symmetry subdued;
To suit the genius of the mystic pile:
Whilst as around the far-retiring ile,
And fretted shrines, with hoary trophies hung,
Her dark illumination wide she flung,
With new solemnity, the nooks profound,
The caves of death, and the dim arches frown'd."
(Ch. XVIII, S. 94.)

Die Lieder, Sagen und Sitten der Altvordern haben für ihn einen lebendigen Sinn. Die alten Manors und trutzigen Burgen erzählen ihm von den großen Tagen der heimischen Vergangenheit, und v. a. begeistert sich sein Herz an der Erhabenheit der gotischen Kirchenschiffe mit ihren himmelanstrebenden Pfeilern, ihrer phantastisch-grotesken Ornamentik, die aller vitruvischen Regeln spottet, und an dem mystischen Dämmer, zu dem sich das durch die gemalten Glasfenster hereindringende Licht abdämpft.

Die Romantik der gotischen Kirchenfenster hat es ihm angetan. Milton mag mit seinen „storied windows richly dight, casting a dim religious light"[2]) dazu beigetragen haben, Wartons Phantasie zu entzünden. In der Ode »On the Birth of the Prince of Wales« preist er den Schwarzen Prinzen, der es in Oxford nicht verschmähte,

[1]) Die Tagebuchaufzeichnungen seiner Touren von 1759 bis 1773 sind noch vorhanden. Die Handschrift, die bislang noch nicht veröffentlicht wurde, trägt den Titel »Observations, Critical and Historical, on Churches, Monasteries, Castles and other Monuments of Antiquity in various Counties of England and Wales«, s. D. N. B., XX, S. 893.

[2]) »Il Penseroso«, V. 159/60.

Digitized by Google

UNIV. OF CALIFORNIA

„ . . . at pensive eve, with lonesome pace
The cloister's moonlight-chequer'd floor to trace;
Nor scorn'd to mark the sun, at mattins due,
Stream through the storied window's holy hue."
(Ch. XVIII, S. 93.)

Erinnern wir uns auch daran, wie Tickell ein Menschenalter vorher die Nase gerümpft hat, daß in den barbarischen Zeiten des gotischen Mittelalters sogar fürstlich Geborene wie der Schwarze Prinz sich dazu herabließen, innerhalb der düstren Klostermauern ihren Wohnsitz aufzuschlagen und wie die Mönche wissenschaftliche Studien zu treiben (vgl. S. 41). Jetzt bekommt derselbe Prinz einen Glorienschein, in den der neuentdeckte romantische Zauber des Mittelalters in leuchtenden Farben hineinstrahlt!

Der Sinn für die Gotik, für alte Baukunst überhaupt, der Thomas Warton von früh an eigen ist, und der sich mit zunehmendem Alter immer deutlicher ausbildet, prägt sich von Anfang bis zu Ende auch immer wieder in seinen Versen aus. Seine Jugendgedichte strotzen von Motiven, die ihm seine Lieblingsbeschäftigung darbot. Das Sonett, um dessen Wiederaufleben er sich sehr verdient gemacht hat, ist in seinen Händen ein Gefäß, das sich mit dem Zauber gotischer Überlieferungen füllt. Ruinenromantik findet sich in seinen lateinischen Gedichten aus den fünfziger Jahren, und sogar die formellen Glückwunschoden, die er als „poeta laureatus" in vorgeschrittenem Alter schrieb, „abound with Gothic pictures and embellishments, which gave that kind of mellowness to these poems, that time confers on medals and productions of the pencil".[1]) Im Laufe der Jahre fügt Warton zu dem vorhandenen Grundstock kein wesentlich neues Thema. Daraus ergibt sich für uns die Berechtigung, sein poetisches Schaffen, das sich auf die Zeit von 1745 bis 1790 erstreckt, an dieser Stelle im Zusammenhang zu betrachten.

Fragen wir zunächst, wie Warton den ästhetischen Eindruck alten Bauwerkes in seinen Versen wiedergibt.

Inbezug auf sein Naturgefühl sagt Myra Reynolds, es scheine so, als habe er die Natur zuerst mit den Augen Miltons geschaut und dann, als er selbst ihre Reize entdeckte, diese in der Penseroso-Manier auszudrücken versucht.[2]) So finden sich denn bei ihm altvertraute Motive der Landschaftsdichtung in Fülle wieder.

Mit vielen zeitgenössischen Dichtern teilt er die Freude an weiten Ausblicken. In den Katalogen einzelner Landschaftsteile, die in seinen Gedichten erscheinen, treffen wir selbstverständlich auch die „castled cliffs, the simple spire, and elmy grange".[3]) Der über die Bäume hervorragende Turm gibt Warton ein leicht formbares Motiv an die Hand, das er ausgiebig verwertet.[4]) Altersgraue, halbverfallene Ge-

[1]) Poet. Works, Routledge Ed., S. 95.
[2]) M. Reynolds, a. a. O. S. 145.
[3]) »On the Approach of Summer«, Ch. XVIII, S. 106.
[4]) „ . . . the good old seat, whose Gothic towers Awful emerge from yonder tufted bowers" (»Newmarket«, Ch. XVIII, S. 120);
„The low-roof'd fane's embosom'd spire" (»Sent to a Friend«, Ch. XVIII, S. 103);
„ . . . clustering towers the tufted grove o'erlook" (»New Year 1787«, Ch. XVIII, S. 114).

Digitized by Google

bäude im Schutze hoher Bäume stellen ein zweites Lieblingsmotiv Wartons dar.[1])

All das bisher Erwähnte ist literarisches Allgemeingut, das auch an dem stereotypen Charakter des Ausdrucks als solches zu erkennen ist. Eine persönliche Färbung trägt jedoch ein öfter wiederkehrendes Motiv, auf dessen feine poetische Formgebung schon Mant, der erste Biograph Wartons, aufmerksam gemacht hat: das gotische Fenster, von weitem gesehen.[2])

Es ist bereits darauf hingewiesen worden, welch feinsinniges Verständnis Warton für die intime Lichtwirkung der gemalten Kirchenfenster zeigt. In hervorragender Weise gibt er nun auch das eindrucksvolle Bild einer langen Reihe von Fenstern wieder, die aus der Ferne, womöglich vom Sonnenschein in Brand gesetzt, herüberblinken.

In der »Monody written near Stratford on Avon« läßt er seine Gedanken zu dem großen Dichter eilen, dessen Asche

„yon high-arch'd aisles inclose
Where the tall windows rise in stately rows
Above th'embow'ring shade." (Ch. XVIII, S. 95.)

Andermal sehen wir die Bogenfenster eines Dorfkirchturms vom Abendsonnenscheine überglutet.[3])

Eine eigenartige Variation des Fenstermotivs treffen wir in der Ode »Written at Vale-Royal Abbey«. Bei der nachdenklichen Betrachtung der Ruinen gewinnt die Vergangenheit für den Dichter bildliche Anschaulichkeit:

„High o'er the trackless heath at midnight seen,
No more the windows, rang'd in long array,
(Where the tall shaft and fretted nook between
Thick ivy twines) the taper'd rites betray."[4])

Die prägnanteste Ausgestaltung gewährt ihm die treffsichere Kürze der lateinischen Sprache in »Mons Catharinae«, wo er uns die Kathedrale von Winchester, vom Katharinenhügel aus gesehen, als „Ingens delubrum, centum sublime fenestris" höchst wirkungsvoll vor Augen stellt.[5])

„These are not hackneyed pictures, but show an observer of real appearances", so lautet das zusammenfassende Urteil Mants, dem sich wohl beipflichten läßt, zumal sich noch weitere Beispiele dafür anführen lassen,

---

[1]) „Where in venerable rows Widely waving oaks inclose The moat of yonder antique hall, Swarm the rooks with clamorous call" (»The First of April«, Ch. XVIII, S. 105);

„ . . . the tufted pines whose umbrage tall Darkens the long-deserted hall" (»Sent to a Friend«, Ch. XVIII, S. 103);

„ . . . the waving elms That, hoar thro' time and rang'd in thick array, Enclose with stately row some rural hall, Are mute." (»The Pleasures of Melancholy«, Ch. XVIII, S. 96.)

[2]) Vgl. Poet. Works, Routledge Ed., S. 55.

[3]) Ch. XVIII, S. 106; eine nicht alltägliche Lichtwirkung greift der Dichter aus dem Schatze seiner Naturerlebnisse heraus, wenn er dem von Winslade scheidenden Bruder zuruft: Wer soll nun durch Wald und Flur streifen . . . „Who, through the sunshine and the shower, Descry the rainbow-painted tower?" (»Sent to a Friend«, Ch. XVIII, S. 103.)

[4]) Ch. XVIII, S. 100; Warton hat das Motiv hier aus einigen lateinischen Versen des Erzbischofs Markham entlehnt, gibt ihm aber dadurch eine persönliche Ausprägung, daß er die gotischen Formelemente hinzufügt; s. Poet. Works, Routledge Ed., S. 54.

[5]) Ch. XVIII, S. 128; Mant teilt mit, daß es sich in diesem Verse um eine Änderung aus ursprünglich dastehendem „centum sublime columnis" handelt und fügt hinzu, daß Warton damit „not only corrected the fault, but introduced a beauty by substituting the windows, of which the long range continued from the transepts to the western extremity of a cathedral forms one of its most interesting and appropriate features" (Poet. Works, Routledge Ed., S. 143).

Digitized by Google

daß Warton in seinem Verhältnis zu alten Bauwerken sein Wissen und Meinen aus einer innig-liebevollen Versenkung in den Gegenstand bezieht.

In der April-ode beschreibt er, wie der Frühling zaghaft sich hervorwagt, nachdem die letzten Winterstürme sich ausgetobt haben. Kaum eine Biene erst summt durch die Zweige, die frische Knospen treiben, noch kaum ein Primel lugt aus dem Boden hervor, und

„Scarce a sickly straggling flower
Decks the rough castle's rifted tower";[1])

ein rührend schlichtes Bildchen, wie es nur aus eigenem Fühlen gestaltet werden kann.

Im Banne des mächtigen Eindruckes, den der Anblick von Wilton-House auf ihn macht, ruft er aus:

„How to life's humbler scenes can I depart!
My breast all-glowing from those gorgeous towers,
In my low cell how cheat the sullen hours!"[2])

Wenn wir hier den überschwenglichen Ton der Erlebniswiedergabe immer noch der Tatsache zugute rechnen können, daß Warton mit dem Sonett, dem diese Verse entnommen sind, dem Erbauer des Palastes, Grafen Pembroke, eine Huldigung darbringen wollte, so fallen alle Einschränkungen weg für die Stelle aus »Mons Catharinae«, wo er den Eindruck, den das Bild der altehrwürdigen Königsstadt Winchester auf ihn macht, zusammenfaßt in die Worte

„Nequeunt expleri corda tuendo
Et tacitam permulcet imago plurima mentem."[3])

Das Herz kann nicht fassen, was das Auge schaut. Schweigend genießt er all die Schönheit, die sich ihm offenbart.

Eins steht nach alledem fest: Warton hat ein ursprüngliches Empfinden für die ästhetische Wirkung der Architektur im Rahmen des Landschaftsbildes und bringt es auch in seiner Dichtung zum Ausdruck, großenteils durch Verwendung traditioneller Motive und Phrasen, oft aber auch durch poetische Mittel eigener Prägung.

Von manchen Kritikern ist es Warton zum Vorwurf gemacht worden, daß er seine Landschaftsschilderungen nicht durch eingestreute Reflexionen lebendiger gestaltet habe. Doch ganz abgesehen davon, daß er öfters auch ohne dieses Hilfsmittel gute Wirkungen erzielt hat, verliert der Vorwurf seine Berechtigung gegenüber den Stellen, die für uns von Belang sind.

Die Ausmalung der elegischen Stimmungen, der moralischen und historischen Reflexionen, zu denen das menschliche Gemüt durch den Anblick alter Bauwerke und Ruinen angeregt wird, nimmt in seiner Poesie einen breiten Raum ein, von seinen frühesten Gedichten, die er mit 17 Jahren verfaßte, bis zu den Oden, die er mit 60 Jahren schrieb.

Sein Erstlingswerk sind die 1745 veröffentlichten »Five Pastoral Eclogues, the scenes of which are supposed to lie among the shepherds, oppressed by the war in Germany«. Es handelt sich dabei um den Zweiten Schlesi-

[1]) Ch. XVIII, S. 104.
[2]) Sonett »After seeing Wilton-House«, Ch. XVIII, S. 119.
[3]) Ch. XVIII, S. 128.

Digitized by Google

schen Krieg. Mit Absicht hat er, wie er im Vorwort ausführt, einen so aktuellen Hintergrund gewählt, weil er hofft, auf diese Weise eine Dichtung, deren Hauptthema das Landleben ist, dem „polite taste of the town" schmackhafter machen zu können.

In der 4. Ekloge erzählt Mycon dem Freunde Philantes, wie die Soldateska das in der Nähe liegende Kloster geplündert hat. Die Nonnen sind in der Schreckensnacht in den Wald hinaus geflohen. Etliche sind auch zu Mycon gekommen und haben ihm von dem Unheil berichtet. Am frühen Morgen hat er sich dann aufgemacht, um die trostlose Trümmerstätte in Augenschein zu nehmen. Sinnend neigt er das Haupt, in die Zukunft schauend sieht er die Ruine, mit Efeu bewachsen, durch ihr Alter geheiligt, von frommen Pilgern aufgesucht, von abergläubischen Hirten gemieden. Für den Dichter selbst hat sie, das fühlt man deutlich aus seinen Worten, nichts Schauererregendes und Abschreckendes; denn, wie er an anderer Stelle sagt,

„Nor rough, nor barren are the winding ways
Of hoar Antiquity, but strown with flowers."[1])

Im selben Jahre, in dem er die Eklogen veröffentlichte, verfaßte er die »Pleasures of Melancholy«, die dann 1747 anonym erschienen. Dieses Gedicht ist durchweht von Penserosostimmung und enthält eine Reihe von Motiven, die für den Zeitgeschmack um die Mitte des Jahrhunderts charakteristisch sind.

Am Anfange steht eine Apostrophe an die „Mother of musings, Contemplation sage", deren Heimstätte sich auf dem Gipfel des Piks von Teneriffa befindet. Der Dichter sagt der lachenden Frühlingslandschaft Lebewohl und bittet die erhabene Königin ihn zu führen „to solemn glooms, congenial with my soul".[2])

Der erste der von ihm erstrebten düsteren Orte ist die Klosterruine:

„Beneath yon ruin'd abbey's moss-grown piles
Oft let me sit, at twilight hour of eve,
Where thro' some western window the pale moon
Pours her long-levell'd rule of streaming light;
While sullen sacred silence reigns around,
Save the lone screech-owl's note, who builds his bow'r
Amid the mould'ring caverns dark and damp,
Or the calm breeze that rustles in the leaves
Of flaunting ivy, that with mantle green
Invests some wasted tow'r." (Ch. XVIII, S. 95.)

Mit sicherem Griff hat der Siebzehnjährige hier die handgerecht liegenden Materialien erfaßt und auf dem Hintergrund eigenen Erlebens das wohlbekannte Bild der Klosterruine mit all ihren Stimmungskomponenten daraus zusammengefügt. Besonders wirkungsvoll ist das Idyll des vom Mondlicht durchfluteten Fensterbogens wiedergegeben (vgl. S. 78).

Fast unmittelbar daran schließt sich ein Motiv, das in die Domäne der Kirchhofsdichtung gehört und einen deutlichen Nachhall von Blairs »Grave« darstellt. Zu mitternächtiger Stunde will der Dichter bei Kerzenschimmer durch die düstren Grüfte wandeln, während die Geister an den Mauern entlang huschen und geheimnisvolle Stimmen ertönen.

[1]) »Written in a Blank Leaf of Dugdale's Monasticon«, Ch. XVIII, S. 118.
[2]) Ch. XVIII, S. 95.

Digitized by Google

Eng an Milton schließt er sich an, wenn er das Innere einer gotischen Kirche als stimmungsvollen Hintergrund für beschauliche Betrachtungen in sein Gedicht einführt.[1]) Das Motiv des brausenden Orgelgetöns entlehnt er bis zu wörtlicher Übereinstimmung einzelner Wendungen aus dem »Penseroso«.[2]) Was er aus persönlichem Erleben hinzugibt, ist das Verklingen der Töne in den abgelegenen Winkeln der Kirche[3]) und der dumpfe Hall des Stundenschlages in dem von der Gemeinde verlassenen Kirchenschiff[4]) – beides akustische Eindrücke, die in dem Hörer das Gefühl für die heilige Ehrwürde des hochgewölbten Kirchenraumes beträchtlich verstärken.

Zur Verherrlichung der Einsamkeit verwendet Warton weiterhin ein Phantasiemotiv, das für unseren Zusammenhang sehr bedeutsam ist. – Was ist der Glanz und Prunk bei Hofe nütze? ruft der Dichter pathethisch aus und fährt dann fort:

„To me far happier seems the banish'd lord
Amid Siberia's unrejoicing wilds,
Who pines all lonesome, in the chamber hoar
Of some high castle shut, whose windows dim
In distant ken discover trackless plains,
Where winter ever whirls his icy car;
While still repeated objects of his view,
The gloomy battlements, and ivied spires,
That crown the solitary dome, arise;
While from the topmost turret the slow clock,
Far heard along th'inhospitable wastes,
With sad-returning chime awakes new grief."
(Ch. XVIII, S. 97.)

Die unendliche Weite, die sich um die Burg des verbannten Woiwoden breitet, muß hier den idealen Hintergrund liefern für düster-beschauliche Einsamkeitsstimmung. In der Einzelbeschreibung überpflanzt Warton ohne viel Kümmernisse heimische Eindrücke in fremdes Milieu.

Inmitten seiner sibirischen Einöde fühlt der Verbannte sich glücklicher als der mächtige „Satrap" in seinen goldenen Palästen zu Moskau. Mit einem ähnlichen Kontrast führt Warton schließlich ein altbekanntes Motiv in sein Gedicht ein: Voll Gefallen ruht der Blick des Hirten auf der grünenden und blühenden attischen Landschaft; doch eine reinere Freude erfüllt das Herz des Einsiedlers, der von felsiger Höhe auf die Ruinen von Persepolis hinabblickt. In der Beschreibung des Trümmerfeldes geht Warton nicht über die Grenzen der Konvention hinaus.[5])

Nicht weniger als fünf für uns belangreiche Motive finden sich so in den »Pleasures of Melancholy« zusammen: die Klosterruine, der Friedhof mit Beinhaus und Grüften, der Innenraum der gotischen Kirche, die phan-

[1]) Ch. XVIII, S. 96.

[2]) „The many-sounding organ peals on high": „There let the pealing organ blow" (»Il Penseroso«, V. 161); „Till all my soul is bathed in ecstacies": „Dissolve me into ecstacies" (»Il Penseroso«, V. 165).

[3]) „ . . . the sacred sounds,
Which as they lengthen thro' the Gothic vaults,
In hollow murmurs reach my ravish'd ear."

[4]) „The due clock swinging slow with sweepy sway,
Measuring Time's flight with momentary sound."

[5]) Ch. XVIII, S. 96; Dyers »Ruins of Rome« scheinen ihm hauptsächlich als Vorlage gedient zu haben, wie beispielsweise aus einem Vergleich von „mould'ring obelisk" mit „blasted oak" zu schließen ist; vgl. dazu S. 75.

Digitized by Google

tastische sibirische Burg und die antiken Ruinen, die alle ihre Stimmungswerte in den Dienst der Göttin „Melancholy" stellen. Das meiste hat der junge Dichter – inhaltlich wie formal – aus dem Schatze der neuen literarischen Konvention (Milton, Dyer, Blair) entlehnt, nur ein Geringes an Erfindung und poetischer Formgebung ist sein eigen. Aber gerade weil das Gedicht die hauptsächlichen Zeittendenzen in so eindrucksvoller Weise widerspiegelt, ist ihm ein bedeutungsvoller Platz in der literarischen Entwicklung zuzuerkennen. Wir sehen, wie die einzelnen, ursprünglich weit auseinander liegenden Komponenten der Melancholiedichtung hier in einem Punkte zusammenlaufen: die Stimmungssphäre der religiös getönten Nacht- und Grabesdichtung, deren Entwicklung bis dahin über die Etappen Parnell, Blair und Young gegangen war, die Penserosomelancholie, die in diesem Jahrzehnt ihre Wiederauferstehung feierte, und die Ruinensentimentalität, die als dritter Kanal wehmütiger Stimmungspoesie seit Ende der zwanziger Jahre sich bildete. Alle religiöse und philosophische Färbung ist bei Thomas Warton in Wegfall gekommen. „C'est la confidence d'un jeune homme de lettres qui dit ses dispositions sentimentales et littéraires."[1]) »The Pleasures of Melancholy« sind der Typus für die lange Reihe von sentimentalen Gedichten, die melancholische Betrachtungen über die Problematik des Erdendaseins enthalten und als stimmungsgerechten Hintergrund die Gefühlswelt von Abenddämmerung, Nacht, Grab und Ruine in freier Kombination verwenden.[2])

In ihrer Mannigfaltigkeit, Farbenpracht und Gefühlstiefe erwachen auch die historischen Assoziationen der mittelalterlichen Architektur in Wartons Gedichten zu neuem Leben.

Was er beim Anblick alten, verfallenen Gemäuers empfindet, erhält einen klassischen Ausdruck in seinem „Ruinengedicht", der Ode »Written at Vale-Royal Abbey, in Cheshire« (publ. 1777).[3])

Der Abend breitet seinen Schleier über das Land, als der Dichter die Ruinen aufsucht. „How sunk the scene, where cloister'd Leisure mus'd!" Der knarrende Laut der Wetterfahnen ist verstummt, die auf den Turmspitzen in der Sonne gleißten. Auf den Zinnen wachsen Dornbüsche und zarte Bäumchen. Wo einst die Farbreflexe der gemalten Glasfenster den glatten Fußboden zierten, schießen jetzt Nesseln und Disteln aus dem Schutt hervor. Wo einst die Prunksärge der Großen standen, wo an den gewölbten Wänden in stattlicher Reihe ihre prächtigen Fahnen hingen, da weiden jetzt die Rinder, und die Eibe verbreitet ihren düstren Schatten. Vom mächtigen Glockenturme werden die abgemessenen, dumpfen, ehernen Schläge nun nicht mehr dem Landmann draußen auf dem Felde die Stunden künden. Die Fenster werden nicht mehr vom Kerzenschimmer nächtlicher religiöser Handlungen widerleuchten. Doch noch jetzt glaubt das empfängliche Ohr aus dem leisen Rauschen der vom Winde berührten Efeuranken den Chor-

[1]) van Tieghem, a. a. O. S. 15.

[2]) Die Verbindung von Friedhofs- und Ruinenmilieu ist uns bereits bei Mallet entgegengetreten; s. S. 78.

[3]) Ch. XVIII, S. 100 ff. – Diese Abtei ist ein Zisterzienserkloster, das Anfang des 14. Jahrhunderts von Eduard I. gegründet wurde.

Digitized by Google

gesang der Brüder zu vernehmen.[1]) So tief hat sich der Dichter beim Betrachten der Ruinen in die Welt der Vergangenheit hineinversenkt, daß sie für ihn neues Leben zu gewinnen scheint. Seine Reflexionen spinnen sich nun weiter in das Revier des Moralischen hinüber. Dabei bietet er einen ausgedehnten Apparat von Personifikationen auf, die den nüchternen Charakter konventioneller Herkunft aufgeprägt tragen. Das alte Vorurteil des Aufklärungszeitalters gegenüber der katholischen Kirche hallt auch bei Warton wider. „Superstition" hat in dem Kloster ehedem ihren trügerischen Zauberspuk getrieben. „Sloth" und „Indolence" waren daheim in diesen düstren Gängen und Hallen. Doch hatte auch „Hospitality" ihren Sitz hier und teilte aus von ihrem reichen Gut. Hier fand der Ehrgeiz nach den Stürmen, die er auf dem Wege zum Ruhm zu überstehen hatte, eine beschauliche Ruhestätte unter dem Schutz und Schirm der Religion.

„Here ancient Art her daedal fancies play'd
In the quaint mazes of the crisped roof;
In mellow glooms the speaking pane array'd,
And rang'd the cluster'd column, massy proof."[2])

Hier zeichnete Gelehrsamkeit Heiligenlegenden und Heldengedichte in bildergeschmückten Handschriften auf; und der Minstrel kam hierher, um am abendlichen Herdfeuer Ritterballaden vorzutragen.

Deutlich sind so in drei Strophen die Forschungsgebiete des Antiquars umschrieben; an erster Stelle steht die gotische Architektur. Die Zeugnisse altersgrauer Vergangenheit üben auf die Phantasie des Dichters einen eigentümlich bezwingenden Zauber aus. Doch wie wenn er das Gefühl gehabt hätte, daß er sich von seiner Leidenschaft zu weit tragen ließe, setzt er der Begeisterung sogleich einen Dämpfer auf:

„But much we pardon to th'ingenous Muse;
Her fairy shapes are trick'd by Fancy's pen.
Severer Reason forms far other views,
And scans the scene with philosophic ken."

Der Aufklärer in ihm macht seine Reverenz vor der wahren Göttin der Zeit, der Vernunft, und läßt das Gedicht ausklingen in die selbstzufriedene Feststellung, daß es die Menschheit seit der Zerstörung von „Superstition's shrine" so herrlich weit gebracht habe.

Ausgetretene Bahnen wandelt Warton auch, wenn er in »The Triumph of Isis« bei seinem Lobpreis auf die hervorragenden Gelehrten, die Oxford hervorgebracht hat, sagt, es sei ihre Aufgabe gewesen,

„ . . . on the Gothic gloom of slavish sway
To shed the dawn of intellectual day." (Ch. XVIII, S. 91.)

Doch gerade für die Bauwerke Oxfords, die jener verschrieenen gotischen Zeit entstammen, findet er in diesem Gedichte begeisterte Worte des Preises. Warton schrieb »The Triumph of Isis« 1749 in Erwiderung auf das kurz vorher erschienene Gedicht »Isis, a Monologue«, worin Mason Oxford als Hauptquartier der Jakobiten brandmarkt und seinen Unmut kundgibt über die „Gothic license", die sich in den alten ehrwürdigen Mauern breitgemacht

[1]) „While kindred thoughts the pensive sounds inspire."
[2]) Ch. XVIII, S. 101; vgl. »Il Penseroso«, V. 158: antique pillars massy-proof.

Digitized by Google

hat. Masons Gedicht ist ein Machwerk im klassizistischen Stil, voll von mythologischen Anspielungen. Wehmütig klagend verlangt die Flußgöttin nach einem neuen Bett in abgelegener idyllischer Gegend, wo sie die angetane Schmach mit der Zeit verwinden und vergessen kann, daß ihre Flut jemals die majestätischen Bauten an ihren Ufern sah.

Höchst wirkungsvoll ist der Kontrast, wenn dagegen Warton, der den Hieb mit der Kampfesfreude des Einundzwanzigjährigen zurückgab[1]), die Flußgöttin ausrufen läßt:

„Ye fretted pinnacles, ye fanes sublime,
Ye towers that wear the mossy vest of time,
Ye massy piles of old munificence,
At once the pride of learning and defence,
Ye cloisters pale, that lengthening to the sight,
To contemplation, step by step, invite.
. . . . . .
Lo! your lov'd Isis, from the bordering vale,
With all a mother's fondness bids you hail!" (Ch. XVIII, S. 90.)

Wenn der Fluß in mütterlicher Liebe den altehrwürdigen Bauten seinen Gruß entbietet, so klingt aus Wartons Heilruf die begeisterte Verehrung eines treuen, dankbaren Sohnes heraus.

Nächst Oxford war unserm Dichter v. a. Winchester ans Herz gewachsen, wo er, wie schon erwähnt, sehr oft seine langen Ferien zubrachte, nachdem sein Bruder von Winslade dahin übergesiedelt war (1755). Insbesondere hatte es ihm der Blick vom Katharinenhügel auf die Stadt angetan, die auf eine reichbewegte Vergangenheit zurückblickt. Sie ist das Caer Gwent der Briten und das Venta Belgarum der Römer. Lange Zeit war sie Residenz der sächsischen Könige. Zahlreiche Altertümer zeugen von dem Glanze vergangener Tage. „The city", so schreibt Warton,

„interspersed with trees and gardens, magnificent structures and venerable ruins, and the country consisting of watered winding valleys, bordered by declivities of a prodigious height, gradually rising into extensive downs, bounded by distant woods, must charm every lover of romantic and rural beauty."[2])

Dieses malerische Stadtbild verherrlicht er in dem lateinischen Gedichte »Mons Catharinae, prope Wintoniam« (1760), das höchstwahrscheinlich nach dem Vorbilde von Grays Eton-ode geschrieben ist. Gleich der Anfang nimmt Bezug auf die ältesten Überbleibsel der historischen Vergangenheit Winchesters:

„Aerii Catherina jugi qua vertice summo,
Danorum veteres fossas, immania castra,
Et circumducti servat vestigia valli;
Wiccamicae mos est pubi, celebrare palaestras
Multiplices . . . ." (Ch. XVIII, S. 127.)

Doch der Jüngling, „cui sunt meliores pectore sensus", entfernt sich aus der frohen Schar seiner Gefährten und erklimmt den Gipfel, um ganz mit und für sich allein den Ausblick zu genießen. In der Ferne sind die Berge der Insel Wight sichtbar, zu seinen Füßen jedoch schaut er ein „venerabile templum", die weitgestreckten Gebäude von Winchester College, die zwischen Baumkronen herausragen. Sodann wird uns die Kathedrale von Winchester

[1]) Vgl. was Hartley Coleridge über die Fehde sagt; s. Poet. Works, Routledge Ed., S. 15.
[2]) Poet. Works, Routledge Ed., S. 144.

Digitized by Google

vor Augen gestellt, als „Ingens delubrum, centum sublime fenestris". Schon an anderer Stelle (S. 102) ist darauf hingewiesen worden, wie prägnant hier Warton das Bild der langen Fensterreihe wiedergegeben hat. Auch die Massigkeit des Bauwerkes – die Kathedrale ist die größte ihrer Art in England – ist der Anschauung nahe gebracht: „magnaque micant fastigia mole".

„Hinc atque hinc extat vetus urbs, olim inclyta bello,
Et muri disjecti, et propugnacula lapsa",

so stellt der Dichter das Stadtbild schließlich zusammengefaßt vor uns hin, um seine Schilderung ausklingen zu lassen in die bereits erwähnten Worte, die von innerstem Erleben zeugen (vgl. S. 103).

Von einem anderen Standorte aus läßt uns Warton einen Blick auf die Stadt tun in dem Gedichte »Apud Hortum Jucundissimum Wintoniae«. Darin beschreibt er uns einen von seinem Bruder angelegten Garten, der auf einem von zwei Flußarmen gebildeten Werder liegt. Im Hintergrunde erheben sich auf der einen Seite die mächtige Kathedrale und das College, auf der anderen sind, zu Füßen des St. Giles's-Hügels, die Ruinen des Wolvesey Castle sichtbar, der ehedem prächtigen Residenz der Bischöfe von Winchester. Die übliche Vergänglichkeitsbetrachtung knüpft sich an das Ruinenbild (Ch. XVIII, S. 131).

Ein weiterer Zeuge aus der ältesten Vergangenheit der Stadt, die von der normannischen Burg allein übriggebliebene „große Halle", wo noch der steinerne Tisch von König Arthurs Tafelrunde zu sehen ist[1]), führt den Dichter in die ferne Zeit zurück, wo Geschichte und Sage ineinander überfließen. Der prächtigen, geheimnisreichen Welt des Rittertums, in deren Mitte die verklärte Gestalt des großen Königs steht, gehört Wartons Herz.

In »The Grave of King Arthur« schildert er uns mit poetischer Kraft Arthurs Auszug zum letzten Kampfe. Während er seine Getreuen sammelt, jagt ein wütender Sturm über das Meer, eine düstre Vorbedeutung auf kommendes Unheil:

„O'er Cornwall's cliffs the tempest roar'd,
High the screaming sea-mew soar'd;
On Tintaggel's topmost tower
Darksome fell the sleety shower:
Round the rough castle shrilly sung
The whirling blast, and wildly flung
On each tall rampart's thundering side
The surges of the tumbling tide." (Ch. XVIII, S. 110.)

Das Bild des sturmumbrausten und wogenumschäumten Artusschlosses, das gerade in seiner Skizzenhaftigkeit höchst wirkungsvoll ist, steht wie ein Symbol für das Schicksal des reckenhaften Königs, über dessen Haupte sich die Wetterwolken zusammenballen, die ihm das Verderben bringen.

Das Lied von seinem Untergang und seinem Fortleben singen die Barden König Heinrich II., als er auf seinem Zuge nach Irland auf Cilgarran Castle Rast machte und ihm zu Ehren ein rauschendes Fest gefeiert wurde.

[1]) Sonett »On King Arthur's Round Table« (Ch. XVIII, S. 119). Die Beschreibung der Ruine ist naturnah:

„Where Venta's Norman Castle still uprears
Its rafter'd hall, that o'er the grassy foss,
And scatter'd flinty fragments clad in moss,
On yonder steep in naked state appears."

Digitized by Google

In solchen romantischen Verserzählungen aus der ritterlichen Sagenwelt entfaltet Thomas Warton ein bedeutendes dichterisches Können und deutet voraus auf Walter Scott und Tennyson.

Überlegen wir uns, daß beim Anblicke von Windsor Castle in dem Knaben die Liebe zur heimischen Vergangenheit erwachte, so erscheint es begreiflich, daß er später auch aus der reichen Fülle der historischen Erinnerungen schöpft, die sich gerade mit diesem Schlosse verbinden, das Jahrhunderte überdauert hat.

In der Neujahrsode für 1788 geht er bis zur Entstehungszeit des Schlosses zurück, das von Wilhelm dem Eroberer als Zwingburg gegen die Sachsen errichtet wurde (Ch. XVIII, S. 115). In der Ode »On the Birth of the Prince of Wales« gibt er dem Wunsche Ausdruck, Windsor Castle, in dessen ehrwürdigen Mauern der junge Prinz aufwächst, möge ihm eine lebendige Ahnung von Britanniens großer Vergangenheit einflößen. Vor allem soll die Rüstung des Schwarzen Prinzen, die er unter anderen Rüstungsstücken da zu sehen bekommt, seinen Ehrgeiz anstacheln, es dem Sieger von Crecy und Poitiers gleichzutun (Ch. XVIII, S. 93).

In der Ode »On the Approach of Summer« (1753) führt er uns zur Burg des aus Lady Wardlaws Ballade berühmten Hardyknute, das im Schatten hoher Tannen dämmert, und läßt die blutigen Kriegszüge des Barons gegen die Dänen lebendig werden (Ch. XVIII, S. 107).

Wie hier, so macht er auch in der Geburtstagsode von 1788 einen Exkurs in die ältere englische Geschichte. Er spricht da von den Däneneinfällen und der normannischen Eroberung. Altehrwürdige Zeugen, grüßen die Kathedralen und die Burgruinen von jenen längstvergangenen Zeiten (Ch. XVIII, S. 116).

Das älteste Monument altbritischer Baukunst bekommt einen Ehrenplatz in dem Sonett »Written at Stonehenge«. Das Bild der alten Kultstätte tritt ganz und gar zurück hinter der Aufzählung der Theorien über ihren Sinn und Ursprung.[1])

Thomas Warton lebt in der vergangenen Zeit, deren verklungenes Leben in den alten Bauwerken, die ihrem Schoße entstammen, sich in anschaulicher Gegenwartsform darbietet. Doch gleichzeitig macht er, wie wir bereits gesehen haben, dem klassizistischen Zeitgeschmack Zugeständnisse. Er spricht die alte Phrase von dem „Gothic gloom of slavish sway" nach (s. S. 107). Wenn „Gothic" hier als konventionelles Beiwort für das barbarische, finstere Mittelalter im Gegensatz zum hellen Lichte der Aufklärung gebraucht wird, so findet es in »The Approach of Summer« Verwendung, um die ungebärdige Rauheit des Winters zu kennzeichnen, der ein „gloomy Gothic castle" bewohnt (Ch. XVIII, S. 106). Daß der Sachkenner und Verehrer der gotischen Architektur und des Mittelalters das Wort „Gothic" noch in der alten abgebrauchten Bedeutung anwendet, ist charakteristisch für die Vielseitigkeit und Anpassungsfähigkeit, die Thomas Warton, seinem Bruder und vielen

[1]) Ch. XVIII, S. 119. – Um die Mitte des Jahrhunderts stand Stonehenge im Mittelpunkte des Interesses, und manch eines erste antiquarische Versuche gediehen nicht viel weiter als bis zu einer neuen phantastischen Entstehungstheorie für dieses ehrwürdige Denkmal.

Digitized by Google

ihrer Zeitgenossen von ähnlicher poetischer Durchschnittsbegabung eignet.

Als Thomas 1754 mit den »Observations on the Fairy Queen«, seinem kritischen Beitrag zu der neuen Entwicklung, einen bedeutenden Erfolg gehabt hatte, setzte er nun nicht etwa die Studien der altenglischen Literatur mit erhöhtem Eifer fort, sondern begann – er besaß ja eine gediegene klassische Bildung – eine Übersetzung des Apollonius Rhodius. Noch öfter tritt so Heimisch-Gotisches und Antikes nebeneinander, kaum jemals aber – das muß nachdrücklich betont werden – spielt Warton die beiden Pole, einseitig sich festlegend, gegeneinander aus, sondern versucht stets sie zu vereinen. Seiner Muse ruft er zu, sie solle gleichzeitig den unsterblichen Ruhm Griechenlands wie den Lobpreis Britanniens singen.[1]) Das gleiche Streben nach einer Synthese tut sich auf dem Gebiete der Architektur kund. Die alten gotischen Bauten Oxfords und die modernen Gebäude im antik gerichteten Stile treten in edlen Wettstreit:

„Radcliffe and Bodley seem to vie,
Which shall deserve the foremost place,
Or Gothic strength, or Attic grace."[2])

Tickell hatte vom einseitig klassizistischen Standpunkte aus allein den Barockbauten der Universitätsstadt seine Huldigung dargebracht. Warton läßt beide Stile gleichwertig nebeneinander gelten. Vielleicht hat er schon ein Gefühl für das Eigenkolorit des Oxforder Stadtbildes gehabt, das die Welt der Bauwerke als ein einheitliches Ganze erscheinen läßt, das nicht mehr in gotisch und klassisch auseinanderzutrennen ist (vgl. S. 10, Anm. 1).

Nur in den »Verses on Sir Joshua Reynolds's Painted Window« (1782!) leistet er gewissermaßen Abbitte für seine gotischen Ketzereien. Nachdem er sich über seine Vorliebe für die Gotik verbreitet hat (s. S. 100), in der er bislang – leider! – befangen war, preist er die Schönheit der wahren klassisch-antiken Kunst und Meister Reynolds, der ihn wieder zu ihr zurückgeführt hat durch die Zauberkraft seines herrlichen Werkes. Doch auch diese Verse, in denen Warton, wohl einer Altersmarotte folgend, all das verleugnet, was seiner Jugend Geist und Feuer gegeben hat, klingen schließlich versöhnlich aus:

„Reynolds! 't is thine from the broad window's height
To add new lustre to religious light:
Not of its pomp to strip the ancient shrine,
But bid that pomp with purer radiance shine,
With arts unknown before to reconcile
The willing Graces to the Gothic pile;" (Ch. XVIII, S. 95)

d. h. Warton mißt dem Künstler das Verdienst bei, den gotischen und den klassischen Stil zu einer wirkungsvollen Einheit verschmolzen und damit ein Ziel erreicht zu haben, das ihm selbst vielleicht als höchstes Ideal vor der Seele geschwebt hat.

---

[1]) »On the Approach of Summer«, Ch. XVIII, S. 108.

[2]) »Ode for Music«, ebenda, S. 112; vgl. a. »The Triumph of Isis«, ebenda S. 90:
„Green as of old each oliv'd portal smiles,
And still the Graces build my Grecian piles:
My Gothic spires in ancient glory rise,
And dare with wonted pride ro rush the skies."

Digitized by Google

In Thomas Warton vereinigen sich Dichter und Altertumsforscher unlösbar in einer Person. Dieser Charakter gibt ihm eine überragende Bedeutung für unseren Zusammenhang.

Von früher Jugend an wächst Thomas in die Welt des Mittelalters und der Gotik hinein. Die an historischen Erinnerungen und Denkmälern reichen alten Städte Oxford und Winchester und das Königsschloß zu Windsor nähren das in seinem Innern angefachte Feuer ehrlicher Begeisterung für die Schätze und den Geist der heimischen Vergangenheit, für die „magnificence of yore". Häufige Reisen durch England und Wales führen ihn zu Burgen und Herrensitzen, deren altersgraue Mauern und Ruinen ihm als malerische Bestandteile ihrer landschaftlichen Umgebung vor Augen treten.

Seine eifrigen Bemühungen um die verstaubten Überreste der mittelalterlichen Welt finden in seinen Gedichten eine poetische Verklärung. Seine dichterischen Fähigkeiten sind nicht bedeutend. Er muß für das fehlende eigene Genie bei Milton und Spenser große Anleihen machen, aber gelegentlich, wenn ihm das Gefühl übermächtig aus dem Herzen quillt, findet er auch einen individuellen Ausdruck. Vorwiegend durch seine Jugendgedichte weht die elegische Penserosostimmung. Seine »Pleasures of Melancholy« fassen in bezeichnender Weise die Einzelströmungen der zeitgemäßen Melancholiedichtung zusammen. Breit entfaltet sich in seinen Gedichten die Motivwelt des historisch-sagenhaften Hintergrundes, gegen den sich die Burgen und Manors, die Kirchen und Kolleghäuser, die Klosterruinen und vorgeschichtlichen Steinmonumente abheben, die sich seinen empfänglichen Sinnen darbieten. Ein tiefes Empfinden besitzt er für die Mystik gotischer Innenräume.

Trotz des innigen Zusammenhanges mit dem gotischen Mittelalter, das in seiner Phantasie frische Blüten getrieben hat, steht er doch auch mitten in der klassizistischen Konvention. „Gothic" gebraucht er verschiedentlich noch in dem alten herabwürdigenden Sinne. Er geht sogar soweit, seine gotischen Neigungen – sicher ohne Aufrichtigkeit – abzuleugnen. Das höchste Ziel ist für ihn die Gleichberechtigung der gotischen und antiken Kultursphäre.

Seine Gedichte, die sich über beinahe ein halbes Jahrhundert hin verteilen, haben zweifellos ganz beträchtlich dazu beigetragen, in breiteren Kreisen wieder ein gesundes Verständnis für die Baudenkmäler der heimischen Vergangenheit und deren Lebenskräfte und Schaffenskreise überhaupt zu wecken.

William Shenstone (1714–1763). Shenstone beansprucht einen Platz für sich, weil in seinem Schaffen Dichtung und Gartenkunst sich in eigenartiger Weise die Hand zu festem Bunde reichen.

Sein Name hat einen bedeutsamen Klang in der sentimentalen Dichtung um die Mitte des Jahrhunderts.[1]) Seine Gefühlswelt lebt sich aus in ländlicher Zurückgezogenheit. 1745 hatte er die Leasowes, das Familienerbgut,

[1]) Courthope (V, S. 371) nennt Shenstone einen „miniature Rousseau who perseveringly made poetical capital out of his own moods" und „the first English poet who cultivated sentiment and style for their own sake."

Digitized by Google

in eigene Verwaltung übernommen, und hier entstanden die meisten seiner Oden, Elegien und Balladen, die in den Jahren 1748 bis 1758 in »Dodsley's Collection« vor das Publikum traten und in ihrem eigenartigen Gehabe eine enge Wahlverwandtschaft mit dem landschaftlichen Hintergrunde des Parkes aufweisen.

Shenstone hatte zweifellos ein tiefes, echtes Empfinden für die Schönheiten der ländlichen Natur. Was ihm als höchstes Ziel vor Augen schwebte, ist ein gefühlsmäßiges Erfassen der Natur, so wie sie ist und um ihrer selbst willen.[1]) Mit Nachdruck weist er in seinen Gedichten, die vielfach autobiographische Züge tragen, und am deutlichsten in dem »Prefatory Essay on Elegy«[2]) darauf hin, daß seinen Naturschilderungen eigene Erlebnisse zugrunde liegen. Doch auch er ist der Selbsttäuschung hingegeben, der alle Anhänger des neuen Stiles unterliegen, wenn sie glauben, in der „ferme ornée" die wirkliche Natur vor sich zu haben. Er war sich des inneren Widerspruchs nicht bewußt, wenn er den Grundsatz „Art should never be allowed to set forth into the province of Nature"[3]) mit der Praxis verband, die bis dahin vernachlässigten malerischen Effekte der Natur durch allerlei Kunstgriffe so zu verstärken, daß man – nach seiner Meinung – die bessernde Hand des Menschen nicht gewahr wurde.

Für unser Empfinden erscheinen diese Gartenanlagen überreich an affektierter Künstelei, und das gleiche gilt von Shenstones Poesie. Seine Gedichte sind von einer melancholischen Stimmung durchzogen, die nicht natürlicher Ausdruck inneren Gefühls ist, sondern gemachte Pose, die gesehen werden will. Alles, was Shenstone tut und schreibt, ist auf den Beschauer und Leser berechnet. Sein Garten gefiel ihm nur, wenn er seine neuesten Schöpfungen darin von den Besuchern bewundert sah[4]), und so hat er auch das Bedürfnis, seine Gefühle in seinen Gedichten immer wieder zur Schau zu stellen.

Der empfindsame Zug, der sein Schaffen charakterisiert, teilt sich auch den Naturszenerien mit, in denen es sich freilich auch zeigt, daß er das Ideal naturnaher Schilderung in die Wirklichkeit umzusetzen verstand. Einen anheimelnden Reiz haben v. a. die Bilder friedlicher Dörfer, die er ab und zu mit wenigen Strichen andeutet. So stellt er uns in »The Schoolmistress« in stimmungsvoller Weise seinen Heimatort vor Augen als

„ . . . village mark'd with little spire,
Embower'd in trees, and hardly known to Fame."
(Ch. XIII, S. 326.)

Ausführlicher und genauer beschreibt er das Dörfchen Harborough in Worcestershire, in dem die Familie Penn ihren Wohnsitz hatte, ehrbare, angesehene Leute, die zu jener Zeit schwer vom Unglück heimgesucht wurden. Dem einzigen Sohne war nun nach kurzer Zeit auch der Vater in den Tod gefolgt. Dieses tragische Ereignis liefert Shenstone einen passenden Vorwurf für eine Elegie.

[1]) Vgl. »Rural Elegance«, Ch. XIII, S. 285.
[2]) Ch. XIII, S. 265.
[3]) Zit. nach Amherst, a. a. O. S. 245.
[4]) Vgl. C. H. E. L. X. S. 271 ff.

Digitized by Google

„From a lone tower with reverend ivy crown'd,
The pealing bell awak'd a tender sigh";[1])

so werden wir in die wehmutsvolle Trauerstimmung eingeführt, die das ganze Gedicht erfüllt und sich auch über das Bild der Heimstätte „good Palemon's" breitet.

„Near a shaded pool,
A group of ancient elms umbrageous rose;
The flocking rooks, by Instinct's native rule,
This peaceful scene for their asylum chose.
A few small Spires, to Gothic fancy fair,
Amid the shades emerging struck the view;
'T was here his youth respir'd its earliest air;
'T was here his age breath'd out its last adieu."[2])

Das gotische Haus gibt diesem Bilde ländlichen Friedens, in das die Krähen ein Symbol ahnungsvoller Vorbedeutung hineinbringen, den Reiz des Bodenständigen.

Aus dem Schatze lokalgeschichtlicher Erinnerungen schöpft der Dichter in einer anderen Elegie, in der er der zum Gedächtnis des unglücklichen Kenelm errichteten Kapelle, die gerade gegenüber von seinem Hause aus den Bäumen hervorlugte, einen Ehrenplatz gibt.[3])

In hohem Maße ist Shenstone – was bei der sentimentalen Färbung seines Gemütslebens nicht überrascht – für die Inspiration der Ruine empfänglich. Allerdings verhält er sich ablehnend gegen das Aufpeitschend-Schauerliche von Geistererscheinungen in der Nähe von Grab und Ruine. Dieser Düsterkeit setzt er „the glimmering twilight and the doubtful dawn" gegenüber, wo Strephon in den stillen Hain gehen und seine Tränen über die Urne Ophelias strömen lassen wird.[4]) Demgemäß hat auch die Welt der Ruine ein weiches, gedämpftes Pathos. Was wir unter seiner Ruinensentimentalität zu verstehen haben, lehrt uns am besten die Elegie, in der er uns einen Spleenanfall schildert.[5])

In trüben Gedanken grübelt er über Sinn und Zweck seines Lebens nach und gerät schließlich mit seinen Selbstvorwürfen vor ein trostloses Nichts. All die freudvollen Erlebnisse der Vergangenheit erwecken keine frohe Erinnerung, sondern nur Resignation, die ausklingt in ein trübsinniges „Farewell". Vergebens sucht er die trostbringende Einsamkeit in dem abgelegenen Felsentale, wo das Echo seine Klagen widerhallt, vergebens daheim, wo die Freunde um ihn her sind. So fleht er denn die Winde an:

„Bear me, ye winds, indulgent to my pains,
Near some sad ruin's ghastly shade to dwell!
There let me fondly eye the rude remains,
And from the mouldering refuse build my cell!"

---

[1]) »Elegy 15«, Ch. XIII, S. 273.
[2]) Ebenda.
[3]) »Elegy 23: Reflections Suggested by his Situation«, Ch. XIII, S. 279. – Kenelm, der zur Zeit der Heptarchie nach dem Tode des Vaters in früher Jugend den mercischen Königsthron besteigen sollte, war durch die Ränke seiner herrschsüchtigen Schwester Kendrida und ihres Geliebten um Krone und Leben gebracht worden. Sein Leichnam wurde nicht weit vom Gipfel des Clent Hill im Boden verscharrt aufgefunden, wo man dann eine gotische Gedächtniskapelle errichtete.
[4]) »Elegy 4: Ophelia's Urn«, Ch. XIII, S. 268.
[5]) »Elegy 17: He indulges the Suggestions of Spleen. An Elegy to the Winds«, Ch. XIII, S. 275 ff.

Digitized by Google

Sehr naheliegend wäre die Vermutung, daß er bei dieser Apostrophe vielleicht eine heimische Burg- oder Klosterruine im Sinn gehabt hätte. Doch er wirtschaftet mit altererbtem Kapital: Die Ruinen Roms und Karthagos geben ihm die Gedanken ein, die sein aufgewühltes Innere beruhigen. Er stimmt sein Klagelied zusammen mit der schwermütigen Melodie des Wassers, das von einem leck gewordenen Aquädukt herabmurmelt.

Das Gegenstück dazu liefert ein längeres Gedicht »The Ruin'd Abbey, or, the Effects of Superstition«, in dem die heimischen Ruinen zu ihrem Rechte kommen. Der Untertitel deutet bereits auf den polemischen Inhalt voraus.

Zusammen mit dem Dichter streifen wir durch Feld und Wald. „A thousand rural scenes suggest instruction, and instructing please." So kommen wir auch zu einer Stelle, wo die Ruinen einer Abtei, vom Scheine der Mittagssonne übergoldet, zwischen Bäumen und Gestrüpp hervorschimmern. Wir bahnen uns mit der Axt vorsichtig einen Weg, bis wir dicht davor stehen. In der melancholisch-beschaulichen Stimmung, die der Anblick dieser Stätte in uns wachruft, eilen unsere Gedanken zurück in die Vergangenheit:

„These were thy haunts, thy opulent abodes,
O Superstition! hence the dire disease
. . . . . seiz'd mankind." (Ch. XIII, S. 321.)

Nun rollt sich vor unseren Augen ein Stück englischer Geschichte ab, beginnend mit der Zeit, wo das Land unter dem Joche päpstlicher Bevormundung seufzte. In schärfsten Ausdrücken eifert der Dichter gegen die katholische Kirche, den Hort des Aberglaubens, die mithilfe ihrer willfährigen Priestersippe die politischen Geschicke Englands bestimmend zu beeinflussen vermochte. Vergeblich bäumte man sich auf gegen die Blutsauger, bis endlich Wicliff kam und die Fesseln zerbrach.

„Then from its towering height with horrid sound
Rush'd the proud Abbey. Then the vaulted roofs,
Torn from their walls, disclos'd the wanton scene
Of monkish Chastity!" (Ch. XIII, S. 323.)

Wohl flackerten unter Maria der Blutigen die Lebensgeister des Katholizismus noch einmal auf, doch unter Elisabeth mußte der verhaßte Feind endgültig das Feld räumen. — Aus den Worten, mit denen die Zerstörung der Klöster geschildert wird, klingt ein triumphierendes Jauchzen hervor. Entzückt vernimmt das Ohr das unheimlich dumpfe Krachen und Poltern der stürzenden Mauersteine: Mit dem Mönchsregiment ist es nun vorbei![1])

Was aber geschah späterhin mit den Ruinen?

„Henceforth they plied the long-continued task
Of righteous havoc, covering distant fields
With the wrought remnants of the shatter'd pile.
While through the land the musing pilgrim sees
A tract of brighter green, and in the midst
Appears a mouldering wall, with Ivy crown'd;
Or Gothic turret, pride of ancient days!
Now but of use to grace a rural scene;
To bound our vistas, and to glad the sons
Of George's reign, reserv'd for fairer times!"
(Ch. XIII, S. 323.)

[1]) Dasselbe freudigbewegte Gefühl innerer Befriedigung über den Sturz der Papstherrschaft kommt in der 21. Elegie zum Ausdruck (Ch. XIII, S. 277, 5. Str.).

Digitized by Google

Diese Verse sind deshalb für uns von besonderem Werte, weil Shenstone darin ausspricht, welche Rolle er der Ruine in der Landschaft zuerkennt: Sie lenkt den Sinn des Betrachters in die bewegte Vergangenheit zurück und erhöht den malerischen Reiz ihrer Umgebung, v. a. wirkt sie günstig als Abschluß für einen szenischen Durchblick des Parkes oder Gartens. Damit ist der Verwendungsbereich der Ruine in der Gartenkunst angezeigt.

Die Bedeutung der Gebäude im Garten alten und neuen Stiles ist eine wesentlich verschiedene. Die Grotten und Tempel des architektonischen Gartens waren weniger für den Beschauer als für den Besucher gedacht. Sie waren mehr oder minder Sammelpunkte der Geselligkeit und gewährten Obdach vor Regen und Sonnenschein; im Landschaftsgarten dagegen dienen die Gebäude und der übrige architektonische Zierat als Staffage, sie sollen die malerische Wirkung der Gartenszenerie verstärken und die Stimmung, die diese ausdrückt, unterstreichen.[1])

So haben die griechischen Tempel inmitten lieblicher Umrahmung den Zweck, den Sinn auf heitere Lebenslust zu richten. Gedenksteine und Urnen, von düstren Zypressen umgeben, erinnern den Beschauer an einen verstorbenen Freund und weisen ihn auf die Vergänglichkeit des Lebens hin. Die Urnenmode in den Gärten steht in engstem inneren Zusammenhang mit der Friedhofsdichtung, und eine ähnliche Verwandtschaft besteht auch zwischen der Ausbreitung des Ruinenmotivs in der Melancholiedichtung jener Tage und der zunehmenden Verwendung der Ruine als Staffagemittel im Garten. Die natürlichen Ruinen der Umgebung werden in das Blickfeld der Aussichtspunkte einbezogen. Wenn sich die Überreste eines Klosters oder Herrensitzes auf eigenem Grund und Boden befanden, so schuf man einen malerischen Aspekt durch geschickte Baumpflanzung und zauberte die halb erschauernde, halb beglückende Stimmung hervor, die der Mensch empfindet, der von der Warte sicherer, friedlicher Gegenwart aus in die bewegten Tage barbarischer Vergangenheit zurückschaut. Lagen die Verhältnisse von Natur nicht so günstig, so half man, wie es auch Shenstone tat, künstlich nach: man errichtete aus rohen, unbehauenen Steinen Ruinen und suchte ihnen durch allerlei Kunstgriffe ein naturgetreues Aussehen zu verleihen. Diese Kunstruinen riefen bei jenen Leuten die gleiche gefühlvolle Stimmung hervor wie die natürlichen, da das feine Empfinden dafür fehlt, daß das von Menschenhand Geschaffene des urtümlichen Reizes des Naturgewordenen entbehrt.

Schon Batty Langley hatte in seinen »New Principles of Gardening ...« (1728) die Anlage künstlicher Ruinen in den Gärten befürwortet, aber erst gegen die Mitte des Jahrhunderts, als die Fülle malerischer Wirkungsmöglichkeiten ausgeschöpft wurde, erwarb sich die Ruine volles Hausrecht in den im neuen pittoresken Stil angelegten Parks und Gärten. Als Vorbild dienten die romantischen Landschaftsbilder Salvator Rosas, Claude Lorrains und Poussins, die reich sind an malerischen Ruinen (s. S. 66). Sicherlich übte auch die Dichtung einen befruchtenden Einfluß in der gleichen Richtung

[1]) Vgl. Gothein, a. a. O. S. 386 f.

Digitized by Google

aus.[1]) Wie dem auch sei, in erster Linie bedeutsam bleibt die Tatsache, daß die beginnende Herrschaft des Ruinenmotivs in der Poesie wie in der Gartenkunst Ausdruck ein und desselben Lebensgefühles ist.

Einzig in seiner Art steht Shenstone da, der die sentimentale Zeitströmung in den beiden Domänen ihrer Wirksamkeit verkörpert. Seine angeborene Melancholie findet in der Ruine den geeigneten Stimmungshintergrund, den er sich in seinen Gedichten wie in seinem Garten schafft. Weiterhin bedeutsam für unser Thema ist er durch seine Dorfbildchen, die nicht zuletzt durch altersgraue gotische Gebäude und Türme einen heimisch-bodenständigen Reiz bekommen.

3. Zusammenfassung.

Das zweite Viertel des 18. Jahrhunderts ist im ganzen dadurch gekennzeichnet, daß die neuen, „romantischen" Tendenzen, die bereits vordem vereinzelt hervorgetreten waren, jetzt den Kampf um den Vorrang aufnehmen mit den alten Geschmackssatzungen.

Im Rahmen der schrittweisen Entfaltung eines neuen Naturempfindens kommen die Erlebnisse solcher Dichter zu Worte, die ihre Jugend in malerisch-reizvoller Umgebung verlebt haben oder späterhin in ein enges Verhältnis zur Natur getreten sind. Mit dem Sinn für die Naturschönheit erwacht ihnen auch das Verständnis für die alten Bauwerke und Ruinen, die der heimischen Landschaft ihr eigentümliches Gepräge verleihen. Eine Heimatdichtung entwickelt sich, in der sich reizvolle Naturbilder, von dem geschichtlichen Hauche des Bodens durchweht, aus dem Erleben des mit ihm verwachsenen Dichters heraus gestalten.

Das Erlebnis der altheimischen Architektur trägt verschiedene Färbung, je nach der inneren Veranlagung und den äußeren Lebensumständen des einzelnen. Thomson erwähnt die Borderlandruinen nur flüchtig als Teile der Landschaft. Dyer dagegen, der den Instinkt und die feine Einfühlungsgabe des Malers besitzt, schaut die Burgruinen seiner walisischen Heimat in ihrem ganzen pittoresken Reiz. Bei Akenside, Cooper und Thompson rufen die tiefverwurzelten Jugendeindrücke wehmütige Erinnerungen wach an die Zeit, wo sie durch die Fluren schweiften und eine Klosterruine ihnen aus dem Waldesdickicht entgegenträumte oder verfallene Wachttürme ihnen von den Uferhöhen des heimischen Flusses zuwinkten. In den Oden Grays und Collins' und in den Elegien Shenstones zeigt sich ein Gefühl für die Bodenständigkeit der mittelalterlichen Architektur. Der efeubewachsene Kirchturm in der Abenddämmerung und das gotische Herrenhaus, das zwischen den Kronen ehrwürdiger Ulmen oder Eichen hervorschaut, gibt ihren Landschaftsbildern den Reiz des Ursprünglichen, Heimatlichen. Bei Gray kommt dazu ein tiefinneres Empfinden für den Geist der Gotik und die malerische Schönheit der Ruine. Hay wiederum, der mit glühender Liebe an seiner Heimat hängt, hat kein Verständnis für die Ästhe-

[1]) Alicia Amherst weist darauf hin, daß die Landschaftsschilderungen Thomsons und Dyers den Gartenkünstlern wahrscheinlich dankbare Vorlagen geliefert haben (a. a. O. S. 255).

Digitized by Google

tik der Ruine, sondern lebt nur im Reiche der historischen Erinnerung. Zu gleicher Zeit beklagt sich Boyse bitter über die allgemeine Gleichgültigkeit gegenüber den Ruinen der mittelalterlichen Schlösser und fordert energisches Eingreifen der Obrigkeit, um die Zeugnisse der Vergangenheit möglichst lange noch zu erhalten. Die markanteste Erscheinung unter den Dichtern, die sich für Gotik und Vergangenheit begeistern, ist Thomas Warton, der von Jugend auf antiquarische Studien treibt und seine poetischen Fähigkeiten dazu verwendet, das Bild des verklungenen Mittelalters farbenfroh und lebensvoll erstehen zu lassen.

Von den Dichtern, die eine innere Neigung zu den Schätten der Vergangenheit hinführt, wird in diesen Jahren die gotische Tradition hochgehalten – teilweise halb unbewußt, instinktiv, teilweise mit begeisterter Hingabe. Die Poesie unterzieht sich der Aufgabe, die Allgemeinheit, die sich gegen alles Mittelalterliche gleichgültig oder ablehnend verhält, wieder zu einem gesunden Verständnis für die heimische Geschichte und ihre Schöpfungen zu führen.

Die alte Tradition, die Klosterruinen als die Heimstätten des Aberglaubens, der Sittenlosigkeit und Trägheit zu schmähen, setzt sich auch in dieser Periode fort. Wir finden eine außerordentlich scharfe Polemik bei Shenstone und insbesondere bei den in shaftesburyschen Gedanken großgewordenen philosophischen Dichtern Akenside und Cooper. Doch mit vollen Händen schöpft man auch aus dem tiefen Brunnen der Geschichte, Sage und Legende, dessen Springquellen allenthalben in den Burgen, Klöstern, Herrensitzen, Kirchen, vorgeschichtlichen Steinmonumenten hervordringen. Die abergläubischen Geschichten, die der Volksmund von den Ruinen erzählt, wo es nicht geheuer ist, treten seit Armstrong und Thomson immer öfter in den Bereich der Dichtung. Den poetischsten Ausdruck finden sie bei Collins. In den um 1750 geschriebenen Sonetten Thomas Wartons beginnt die Arthursage zu neuem Leben zu erwachen. Die historischen Erinnerungen des Themsetales und der schottischen Burgen erstrahlen in neuem Glanze. Sie werden nicht mehr nur des moralischen Gehaltes wegen erzählt, sondern tragen dazu bei, das verstaubte Bild der mittelalterlichen Welt mit einem romantischen Schimmer zu verbrämen.

Auch in die Gefühlswelt der Gotik und insbesondere der Ruine dringt man, dank der freieren Entfaltung der Gemütskräfte, im Laufe dieser Jahre immer tiefer ein.

Die eine Art der gotischen Stimmung, wie wir sie bei Dyer, Akenside, Gray, Mason, Collins, den Wartons und Shenstone finden, trägt einen weichen, elegischen Zug, hinter dem großenteils die Penserosomelancholie hervorschimmert. Den Hintergrund der trübsinnigen Betrachtungen über die Hinfälligkeit weltlicher Macht und Herrlichkeit bilden hierbei geheimnisvoll im Halbdunkel dämmernde gotische Kirchenschiffe, im Abendnebel oder im bleichen Scheine des Mondlichtes träumende Ruinen. Dazu treten als ausmalende Einzelmotive das Käfersummen, der Nachtigallengesang, der Eulenschrei, das Läuten der fernen Kirchenglocken und der dumpfe Schlag der Turmuhr.

Digitized by Google

Die zweite Art der Ruinenstimmung dagegen, die von der religiös fundierten Kirchhofsdichtung befruchtende Anregungen bekommt, ist von einer düstreren Qualität. Young liefert nur den stimmungsanregenden Nachthintergrund, Parnell und v. a. Blair und Hervey, letzten Endes auch Spenser liefern einzelne Schauerrequisiten, und so bekommen wir eine grausige Nacht, in der der Wind klagend um die zerfallenen Mauertrümmer heult, die Eule ihren gräßlichen Todesruf erschallen läßt, und die mitternächtigen Geister die verrufene Stätte heimsuchen. Akenside und Shenstone lehnen dieses Milieu ausdrücklich zugunsten einer zarten, elegischen Stimmung ab.

Von früh an finden wir die Vereinigung der Stimmungsmomente von Grab und Ruine, die ja innerlich aufs engste verwandt sind, zum ersten Male bei Mallet, dann bei Hervey und v. a. bei Thomas Warton, in dessen »Pleasures of Melancholy«, wie wir gesehen haben, die sentimentalen Strömungen der Zeitliteratur zusammenlaufen. Um 1750 dürfen wir bereits von einer Ruinendichtung sprechen, die, in engem Bunde mit der Friedhofsdichtung, das Problematische des menschlichen Lebens auf dem Hintergrunde eindringlich wirksamer Stimmungsmittel erörtert.

In der Formgebung mischt sich Eigenes mit Fremdem, Neues mit Altem. Spenser und Milton stellen in ausgiebigem Maße ihre Motive zur Verfügung. Die klassizistische Konvention wirkt noch stark und ungebrochen fort. Wir treffen demzufolge auf solche Zwitternaturen wie Akenside und Thomas Warton, die alte und neue Tendenzen in sich ganz offensichtlich vereinigen.

Zäh behaupten die antiken Ruinen ihren Platz in der Dichtung als traditionelle Staffage für Vergänglichkeitsreflexionen. Die meisten der Dichter schließen sich in der Milieubeschreibung dabei konventionellen Vorbildern an. Der einzige, der die Ruinenwelt Roms künstlerisch erlebt und in origineller Weise wiedergibt, ist Dyer. Von Dyers »Ruins of Rome« an weht ein Hauch elegischen Gefühls durch die nüchternen konventionellen Vergänglichkeitsbetrachtungen (s. a. J. Warton).

Im poetischen Ausdruck hält sich die Konvention noch bedeutend zäher als in der Motivwahl. Nichts ist im Verlauf einer literarischen Entwicklung schwerer, als die zerbrochenen Fesseln überkommener Formen abzuschütteln und Neues, Eigenes an ihre Stelle zu setzen. So kommt es, daß das Gefühl für die ästhetischen Werte der Ruine, die bis dahin noch nicht entdeckt waren, nur zaghaft Ausdruck findet bei Boyse und Thompson, am schlichtesten bei Dyer.

Von der unkünstlerischen Methode der bloßen Naturbeschreibung wendet sich die Dichtung in den vierziger Jahren hinüber zur „impressionistischen" Schilderung, deren erste bedeutende Vertreter Collins und Gray sind. Sie erfassen die Geistigkeit der Landschaft und verstehen in meisterhafter Weise mit wenigen Worten das Bild der von altersgrauen Kirchtürmen beherrschten heimischen Landschaft hervorzuzaubern, wenn auch ihr Ausdrucksvermögen noch nicht die klassizistische Gebundenheit überwunden hat.

Digitized by Google

Die starke Betonung des ästhetisch-ethischen Wertes der Ruine in der allgemeinen Harmonie der Dinge durch die Shaftesburyschüler gibt die theoretische Grundlage ab für die Verwendung der natürlichen wie der künstlichen Ruine als malerische, stimmunganreizende Staffage im Landschaftsgarten.

5. Kapitel

Die Zeit von 1750 bis 1765.

1. Allgemeiner Charakter der Zeit.

Die fünfzehn Jahre von 1750 bis 1765 sind in der literarischen Entwicklung Englands von außerordentlicher Bedeutung. In dieser Periode hauptsächlich erfolgt nach wirksamer Vorbereitung die endgültige kritische Auseinandersetzung des neuen Geistes mit den klassizistischen Ideen.

Bei dem Kampfe der kritischen Meinungen handelte es sich zunächst um die Frage des Regelzwanges. Soll man, wie Pope es verlangte, sich sklavisch der Tradition anschließen, die spätere Generationen aus dem lebendigen Quell der antiken Poesie in gut ausgemauerte, fein säuberlich gezogene Kanäle abgeleitet hatten, oder soll man nicht lieber die ursprünglichen Gestaltungskräfte des schöpferischen Genies sich frei und ungehemmt entfalten lassen? das ist die Kernfrage, an die Kritiker wie E. Young und philosophische Ästhetiker wie Hume, Burke und Home mit Eifer herantreten.[1])

Von Anfang an werden auch die Großen der heimischen Literatur, für die allgemach ein starkes Interesse erwachsen ist, in den kritischen Kampf hineingezogen und als Kronzeugen der durch keine kleinlichen Gesetze beengten Schaffensweise des Genies gegen die Klassizisten ausgespielt. In diesem Zusammenhange sind die kritischen Werke der Brüder Warton zu nennen, Thomas' »Observations on the Fairy Queen« (1754) und Josephs »Essay on the Genius and Writings of Pope« (1756), die freilich den klassizistischen Normen noch bedeutende Zugeständnisse machen, aber doch beredtes Zeugnis dafür ablegen, daß es mit deren bedingungsloser Herrschaft vorbei ist.

Um zwei Banner scharen sich allmählich die beiden feindlichen Heere: Hie Pope, hie Spenser, – der eine das Reich des klar abmessenden Verstandes, der andere die gefühlsdurchglühte, phantastische Welt des Mittelalters repräsentierend.

Der erste Parteigänger dieser gotischen Welt, der keinerlei Zugeständnisse mehr an den klassizistischen Geschmack macht, sondern seine Sache mit leidenschaftlicher Begeisterung verficht, ist Richard Hurd. Seine »Letters on Chivalry and Romance« (1762) bedeuten einen Markstein in dem Wiederaufleben des Mittelalters. Hurd verfolgt mit seinen Briefen die

[1]) Vgl. Finsler, »Homer in der Neuzeit«, S. 335.

Digitized by Google

Absicht, den Beweis zu erbringen für die Überlegenheit der gotischen Welt über die klassische auf dem Gebiete der Poesie. In überraschender Weise stellt er zwischen der homerischen und der gotischen Ära eine innere Wesensverwandtschaft fest und bedauert unendlich, daß durch die klassizistische Geschmacksrevolution „a fine world of fabling" verloren gegangen ist.[1])

Die immer deutlicher und unverblümter klingende Sprache der Kritik in den fünfziger und sechziger Jahren ist ein Gradmesser für die tiefgreifende Geschmackswandlung, die, im Inneren schon lange vorbereitet, nunmehr an der Oberfläche offen sichtbar, im literarischen Leben sich abspielt. In diesen Jahren vollzieht sich die Hinwendung zur gotischen Vergangenheit in ihrer ganzen weiten Ausdehnung vom Elisabethanertum rückwärts bis in die keltische und nordische Vorzeit in markanten Etappen. V. a. feiert jetzt auch das literarische Gut der verklungenen Zeit eine machtvolle Auferstehung.

Das Ideal antiker Herrlichkeit und Größe wird von einem anderen abgelöst, dem des romantischen, gotischen Mittelalters. Die barbarischen Zeiten, von denen sich die aufgeklärten Menschen um 1700 abkehrten, bekommen jetzt den Nimbus des Großen, Bewundernswerten. Das Wort „Gothic" wird zwar auch weiterhin, alter Tradition gemäß, als Deprekativum gebraucht, doch hat es auch einen neuen Sinn bekommen: Man spricht jetzt von „Gothic greatness".[2]) Gray schreibt in Anspielung auf P. H. Mallets »Histoire de Dannemark«: „I am pleased with the Gothic Elysium".[3]) Welchen neuen Gefühlswert „Gothic" um 1760 hat, tun am besten Hurds Briefe dar, wo es immer ein Synonym ist für „groß, wunderbar, erhaben".

Um 1760 beginnt auch der historische Sinn sich allmählich zu regen. Allgemach erwächst das Gefühl, daß zwischen dem Einst und Jetzt nicht nur ein zeitlicher, sondern ein wesenhafter Unterschied besteht.

Dichter und Altertumsfreunde reichen sich inniger denn je die Hand. In zunehmendem Maße vereinigen sich poetische Fähigkeit und antiquarisches Interesse in einer Person. Erneut ist auf die eifrige Forschertätigkeit Grays und Wartons hinzuweisen, deren Wirken sich in diesen Jahren zu voller Blüte entfaltet. Ihnen zur Seite gesellen sich solche interessante Erscheinungen wie Macpherson und Percy, deren literarische Entwicklung von der Atmosphäre der Vergangenheitsbegeisterung genährt ist.[4]) Alle trugen mit Bienenfleiß die Mosaiksteinchen zusammen, aus denen in immer deutlicher werdenden Zügen das Bild der Vergangenheit sich zusammenfügte, der Vergangenheit, wie sie in Wirklichkeit annähernd gewesen war. Um 1760 jedoch, wo das notwendige Material längst noch nicht beisammen war und der historische Geist erst tastend seine Wirksamkeit beginnt, wies das Mosaikbild noch beträchtliche Lücken auf, die von einer an der Vergangenheit sich begeisternden Phantasie einstweilen ausgefüllt werden.

[1]) Näheres über Hurds Briefe s. Beers I, S. 221 ff. und Finsler, a. a. O. S. 352 ff.
[2]) Smart, »To Miss . . .«, Ch. XVI, S. 71.
[3]) Zit. nach Phelps, a. a. O. S. 139.
[4]) Für den Umfang von Percys antiquarischer Tätigkeit vgl. Hecht, »Thomas Percy und Shenstone, ein Briefwechsel«, Einleitung.

Digitized by Google

In dem Idealbild der Vergangenheit, das man sich so schafft, spiegelt sich die Seele der Zeit wider. Um 1760 hatte die Woge der Empfindsamkeit, die seit den vierziger Jahren in stetem Anschwellen begriffen war, ihren Höhepunkt erreicht.[1]) „Gefühl" und „Stimmung" sind die Schlagwörter des Tages. Im Rahmen der sentimentalen Mode läßt sich denn auch die Vergangenheitsbegeisterung jener Zeit erst in ihrem tieferen Sinn und Wesen begreifen. Damals wurde das der Geschichte anhaftende melancholische Pathos zum machtvollen Erlebnis. Die weiche, wehmütige rousseausche Stimmung der Sehnsucht nach den glücklichen Urzeiten der Menschheit durchtränkt das Innenleben jener Zeit durch und durch, und vor allem ist es die gotische Welt, die sich mit dem erstrebten Ideale deckt.

Alle literarischen Erfolge jener Jahre, kann man sagen, hängen in der Intensität ihrer Wirkung davon ab, inwieweit sie das sentimentale Bedürfnis befriedigen. Dies gilt in erster Linie von den ossianischen Gedichten, in denen die Melancholiedichtung ihre Krönung findet, doch auch für die »Reliques of Ancient English Poetry«, wenngleich durch sie ein stärkerer Hauch wirklichen Mittelalters weht. Zwar wendet sich bald scharfe Kritik gegen die Art und Weise, wie Percy und v. a. Macpherson mit dem Gute der Vergangenheit verfuhren. Doch zunächst jubelt man in überschwenglicher Begeisterung und unbekümmert um die nüchternen realen Zusammenhänge allem zu, was nur irgend den Nimbus des Sentimental-Historischen trägt. Damit sind der literarischen Fälschung Tür und Tor geöffnet.

Wie man zu Anfang des Jahrhunderts von einem Pseudoklassizismus spricht, so kann man gegen Ende von einer pseudogotischen Strömung in der Literatur reden. Denn wie damals die Anschauungen über die Antike, so sind jetzt die Ansichten über die gotische Vergangenheit in irgend einem Sinne falsch, wirklichkeitsfern, subjektiv getönt. Das trifft insbesondere auch zu für die Form der mittelalterlichen Welt, die uns im Schauerroman gegenübertritt.

Als Prototyp für diese neue Gattung, die aus der Begeisterung für das Mittelalter herausgeboren ist, hat Walpoles »Castle of Otranto« zu gelten, das 1764 erschien und einen außerordentlichen Erfolg erzielte. Unerklärliche, grauenerregende Vorkommnisse, spukhafte Erscheinungen, fürchterliche Verbrechen, Charaktere, die durch die dunkle Abgründigkeit ihres Seelenlebens erschrecken: das sind Motive des Schauerromans, die den Leser in eine nervenpeitschende Spannung versetzen. Die Schauerstimmung wird wesentlich erhöht durch die suggestive Ausmalung der szenischen Umwelt, die in fast allen Werken dieser Gattung einen breiten Raum einnimmt. Die Stimmungswelt alter gotischer Bauwerke, die uns bisher in den Ruinen- und Friedhofsgedichten vor Augen getreten ist, entfaltet sich bei Walpole zum ersten Male zu vollster Blüte. Der eigentliche Held des »Castle of Otranto« ist, wie der Titel schon besagt, nicht irgendeine Person, sondern das alte Schloß, auf dem ein Fluch liegt, der sich an dem seinen Mauern entstam-

[1]) van Tieghem (a. a. O. S. 110) gibt eine interessante Statistik über die Ausbreitung der Nacht- und Grabesdichtung in jener Periode. Von 1747–54 zählt er neun Gedichte, die in dieses Genre gehören, von 1755–62 einundzwanzig, von 1763–71 elf. Den Höhepunkt bezeichnen die Jahre 1758–59 mit allein neun.

Digitized by Google

menden Geschlechte erfüllt. Mit unverkennbarer Meisterschaft hat Walpole das romantische Düster der fern im Süden gelegenen Burg und das unheimliche Leben geschildert, das den altersgrauen Mauern, den weitläufigen Galerien, den finstren, winkligen Gängen, den abgelegenen Gelassen und den geheimnisvollen unterirdischen Gängen innewohnt. Bei den Nachfolgern Walpoles im Bereiche der „Gothic Story", bei Anne Radcliffe, Lewis usw. gesellt sich zu der geheimnisumhüllten Burg als Stimmungshintergrund insbesondere noch das gotische Kloster, in dessen düstren Kreuzgängen und unzugänglichen Gewölben böse Mönche ihr Wesen treiben. Das alte Vorurteil gegen die Hierarchie zeigt sich hier in dem Lichte eines sensationslüsternen Schwelgens in den Geheimnissen der den Protestanten fremden mittelalterlich-katholischen Welt.

Der Plan zu seiner gotischen Erzählung erwuchs Walpole in dem suggestiven Bereich seines neugotischen Schlosses Strawberry Hill, dessen Erbauung er in den fünfziger Jahren begann. Damit legte er den Grundstein zum Wiederaufleben der Gotik in der Architektur, das einen weiteren Ausdruck des nach dem Mittelalter hingewandten Zeitempfindens darstellt. Die alten, sagenumwobenen gotischen Bauwerke, die einen neuen Nimbus bekommen haben, werden wie die alten Balladen jetzt nachgeahmt.

Für die Wesenszüge der Gotik war das Verständnis noch denkbar gering, man wußte i. a. nur, daß es ein Stil war, den eine enge Verwandtschaft mit der aus langer Vergessenheit aufleuchtenden heimischen Vergangenheit verband. Einige wenige besaßen, über die Durchschnittsbegriffe der Zeit hinausreichend, einen gesunden Sinn für die Eigenart der Gotik, es sei nur an Gray und Thomas Warton erinnert. Hurd, der leidenschaftliche Vorkämpfer des Mittelalters, nahm auch die Sache der Gotik tatkräftig in die Hand. Was bei Addison, Pope und Hughes schon zaghaft, mit großem Vorbehalt geäußert worden war, das sprach er mit aller Entschiedenheit aus:

„When an architect examines a Gothic structure by Grecian rules he finds nothing but deformity. But the Gothic architecture has its own rules, by which, when it comes to be examined, it is seen to have its merit, as well as the Grecian."[1])

Batty Langleys Versuche, den gotischen Stil in der Baukunst wieder zu beleben, waren nicht geglückt, erst Walpole gelang es, ungewollt, das stehengebliebene Rad der Entwicklung wieder in Schwung zu setzen.

Horace Walpole ist in der Vielfältigkeit seiner literarischen und antiquarischen Interessen, die nirgends in die Tiefe dringen, eine charakteristische Erscheinung für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. Im Herzen war er sicherlich ein guter Klassizist. Doch eine launenhafte, von dem zeitgemäßen Verlangen nach Neuigkeiten getragene Neigung führte ihn auch zur Beschäftigung mit Gotik und Mittelalter.

Auf einer in Gesellschaft mit Gray unternommenen Kontinentalreise hatte er von der gotischen Baukunst einen lebendigen Eindruck gewonnen.[2]) Gegen 1750 begann er in der „gegenwärtig herrschenden freien Geschmacksrichtung" ein gotisches Schloß zu bauen, das von echter gotischer Stilbildung nahezu ebensoweit entfernt war wie Batty Langleys Experimente. Es war

[1]) »Letters on Chivalry and Romance«, S. 61.
[2]) Vgl. H. Richter, »Geschichte der englischen Romantik« I, S. 175/6.

Digitized by Google

eine Mischung von kirchlicher und Verteidigungsarchitektur, zu häuslichen Wohnzwecken ausgestaltet. Die Einzelteile waren nach verschiedenen wirklichen Vorlagen gebildet, aber ohne Rücksicht auf die ursprüngliche Zweckbestimmung innerhalb des Ganzen nach Eingebung der Phantasie zusammengefügt. Doch für diesen Makel hatte die damalige Zeit kein Auge, für die Zeitgenossen war Strawberry Hill eine gotische Burg, die dem Bilde des wiedererwachenden Mittelalters einen greifbar realen Zug verlieh. Da Walpole zur tonangebenden Gesellschaft gehörte, fand sein Beispiel sogleich begeisterte Nachahmung. Der begüterte Landadel, der zu Ende des 17. Jahrhunderts seine Landsitze nach der neuesten Mode im „Italian Style" erbaut hatte, setzt jetzt seine Ehre darein, auf einem gotischen Schlosse zu wohnen. Die Brüder Adam, die bedeutendsten Baumeister der neuen Richtung, hatten überreichlich zu tun.[1]) Auch in die kirchliche Architektur, die ja von jeher mit der Gotik in Personalunion gestanden hatte, schlug der neue pseudogotische Stil hinüber und schuf einen neuen Typ von Kirchenbauten, in denen sich genau wie in den neugotischen Landhäusern die eigentümliche Naivität und Verschwommenheit des Geschmacksbegriffes zeigt. Trotz der geringen Gemeinschaft mit dem Geiste echter gotischer Baukunst bedeuten doch Strawberry Hill und seine zahlreichen Nachfolger einen ebenso notwendigen Schritt in der Entwicklung wie die literarischen Fälschungen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Nachdem der wirkungskräftige Anstoß gegeben war, hätte nunmehr in stetem Fortschritt zur Urquelle die echte Gotik bald entdeckt werden sollen.

Doch während in der Literatur in den fünfziger und sechziger Jahren die alten Normen abgestreift werden, schließen sich zur selben Zeit in der Baukunst die alten Fesseln noch einmal sehr eng. 1750 setzt gleichzeitig mit dem Wiederaufleben der Gotik ein „Classical Revival" ein.[2]) Fünfzig Jahre lang wurden nun Kirchen, Gefängnisse, Museen und andere öffentliche Gebäude erneut mit griechischen Säulen verziert.

Das nächste bedeutsame Ereignis im Bereiche des „Gothic Revival" war Beckfords Fonthill Abbey (errichtet 1795–1822). Dieser Bau, der dem wahren Wesen des gotischen Stiles schon bedeutend näher kam als Strawberry Hill, erregte eine neue Woge gotischer Schwärmerei. Doch erst in den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts wurde der Sache der Gotik zum Siege verholfen durch das von männlicher Begeisterung getragene Wirken des jüngeren Pugin, der 1842 seine »True Principles of Gothic Architecture« veröffentlichte.

Der Konkurrenzkampf, in den der klassische und der gotische Stil um die Mitte des 18. Jahrhunderts erneut eintraten, spiegelt sich aufs deutlichste in den kritischen Äußerungen der Zeit wider. Aus dem Lager der Klassizisten ertönt die Stimme William Whitehads, der in einer Nummer des »World« zu der Frage des guten Geschmackes Stellung nimmt. Er schreibt:

---

[1]) Vgl. Fergusson, »A History of Architecture in all Countries« IV, S. 358.

[2]) In diesem Jahre veröffentlichten Wood und Dawkins ihre »Illustrations of Palmyra and Baalbec«, 1762 erschien als erstes Werk einer von der Dilettanti Society fortgesetzten Serie Stuarts »Athens«, beides Offenbarungen der antiken Kunst in ihrer tiefen und echten Schönheit.

Digitized by Google

„A few years ago everything was Gothic[1]); our houses, our beds, our books-cases, our churches were all copied for some parts or other of our old cathedrals. The Grecian architecture .... which was taught by nature and polished by the graces, was totally neglected."[2])

Nachdem er sich über die lächerlich-launenhaften Auswüchse der gotischen Mode verbreitet hat, legt er allen Nachdruck darauf, daß ein guter Geschmack nur die Schöpfungen des griechischen Geistes wertschätzen kann. Die Ausführungen fassen den klassizistischen Standpunkt, der zu Anfang des Jahrhunderts maßgebend gewesen war, noch einmal in aller Schärfe und Einseitigkeit zusammen.

Halten wir nun dagegen eine Stelle aus dem sechs Jahre später veröffentlichten »Treatise of Architecture« Sir William Chambers', so hören wir im Sinne Thomas Wartons, Grays und Hurds einen Lobpreis auf die Gotik, an den sich folgender Wunsch knüpft:

„One cannot refrain from wishing that the Gothic structures were more considered, better understood, and in higher estimation than they hitherto seem to have been. Would our dilettanti, instead of importing the gleanings of Greece, or our antiquaries, instead of publishing loose, incoherent prints, encourage persons duly qualified to undertake a correct and elegant publication of our own cathedrals and other buildings called Gothic, before they totally fall to ruin, it would be of real service to the arts of design, preserve the remembrance of an extraordinary style of building now sinking fast into oblivion, and at the same time publish to the world the riches of Britain in the splendour of her ancient structures."[3])

Diese Worte sind gesprochen aus warmem, echtem Empfinden für die Größe nationaler Vergangenheit und für den Wert der reichen Kunstschätze, die sie den Nachfahren hinterlassen hat. Daß der Mahnruf nicht ungehört verhallte, dafür zeugt die rege Tätigkeit der Altertumsforscher, die im letzten Drittel des Jahrhunderts mit erneuten Kräften ans Werk gingen.

Standen schon in dem Gegensatz „gotisch – klassisch" die Begriffe auf sehr schwankender Basis, so trug die chinesische Mode, die um die Mitte des Jahrhunderts in der Gartenkunst tonangebend wurde, das ihre dazu bei, die Geschmacksverwirrung vollständig zu machen. Genau so wie von der Gotik hatte man von der chinesischen Bauweise nur eine schwache Ahnung. In beiden waltete die Vorstellung von verschnörkelten, geschweiften Linien ob, und so mischte man gotisch und chinesisch ohne Zaudern durcheinander. Man baute gotische Einsiedeleien, deren Dächer sich die chinesischen Pagoden zum Vorbild nahmen und wie diese mit Glöckchen behängt waren. Auch die antiken Formelemente fügte man, von keinem Vorurteil beengt, in die gotischen Bauten ein. So entstand ein förmliches Stilchaos, das sowohl von den lebendigen Tendenzen der Zeit Zeugnis ablegt, wie von ihrer Naivität, die erst durch tiefdringende Einzelforschungen überwunden werden mußte.[4])

Einer der wirksamsten Faktoren in der Geschmackswandlung, die den schlichten, regelmäßigen Formen des klassischen Stiles die grotesken For-

[1]) Wenn wir das „a few years ago" und das „everything" auch nicht auf die Goldwage legen dürfen, so ist doch diese Äußerung ein Beweis dafür, daß die gotische Tradition nie ganz abgerissen gewesen ist.

[2]) »The World«, 22. März 1753.

[3]) Zit. nach Perry, a. a. O. S. 366, Note.

[4]) Frühzeitig werden Stimmen laut, die mit größter Schärfe an dem unerträglichen Durcheinander der Stilformen Kritik üben und mehr „Natürlichkeit" verlangen. In den »Strictures on the Absurd Novelties in Gardening« (»The World«, 12. April 1753) geißelt Coventry die Überhäufung der Gärten mit Gebäuden verschiedener Stilart. Einen guten Einblick in den ganzen Wirrwarr gewährt Cawthornes »Essay on Taste, Spoken at the Anniversary Visitation of Tunbridge School, 1756« (Ch. XIV, S. 246).

Digitized by Google

men der Gotik und der chinesischen Bauweise gegenüberstellt, ist zweifellos die stetig zunehmende Neigung zum Malerischen, die sich v. a. auch in der Gartenkunst zeigt.

Die Landschaftsgartenbewegung, die aus dem Drange nach malerischer Freiheit heraus entstanden war, hatte ihr erstes Stadium hinter sich, und das Ergebnis war eine neue starre Norm an Stelle der alten. An den Platz des regelmäßig aufgeteilten, von der geraden Linie beherrschten formalen Gartens war ein monoton in Tal und Hügel wechselnder Landschaftsgarten getreten, in dem die undulierende Schönheitslinie den Ton angab. Gegen diese Einförmigkeit wandte sich in den fünfziger Jahren eine neue Strömung, die nach einer reicheren malerischen Abwechslung strebte. William Chambers stellte die chinesischen Gärten als Vorbild hin, in denen die verschiedenartigsten, meist durch irgend ein Gebäude in ihrem spezifischen Stimmungscharakter gekennzeichneten Naturszenerien das Auge des Beschauers von Überraschung zu Überraschung führen. Chambers' Bemühungen gelingt es – vorübergehend wenigstens – in diesem Sinne eine größere Belebung der Landschaft mit Bauwerken zu erzielen und die sentimentale Mode, die wir schon in den Leasowes verwirklicht gefunden haben, in den Gärten heimisch zu machen.

Während Shenstone – wenigstens in der Theorie – dem Grundsatze treu war, daß der Eindruck der unverbildeten Natur immer gewahrt werden müsse, hält es Chambers dagegen für ein gutes Recht der kunstbeflissenen Menschenhand, die an sich zu geringen malerischen Wirkungen der freien Natur ganz offenkundig aufs nachdrücklichste zu verstärken. So werden neben einer erdrückenden Zahl von künstlichen Felsklippen, Pagoden, Minaretts, Tempeln, Bauernhäuschen usw. v. a. auch in großem Umfange künstliche Ruinen angelegt, wo immer es nur irgendwie angängig war. In der Zeitliteratur werden jetzt häufig Ratschläge gegeben, wie durch kluge Abschätzung der Wirkungsmöglichkeiten und täuschende Nachahmung den künstlichen Ruinen ein wirklichkeitsgetreues Aussehen – und damit der spezifische Stimmungscharakter – gegeben werden kann.[1]) Eine wichtige Frage ist dabei, ob man gotische oder antike Ruinen errichten soll. Home entscheidet sich für die gotischen, weil man in diesen den Triumph der Zeit über die Stärke sieht, „ein melancholischer, aber nicht unangenehmer Gedanke; griechische Ruinen aber erinnern uns mehr an den Triumph der Barbarey über den Geschmack, ein finstrer und niederschlagender Gedanke" Hirschfeld, der diese Worte in seiner „Theorie der Gartenkunst" zitiert (III, S. 114), in der die originellen Gedanken der englischen Landschaftsgärtner uns in deutschem Gewande gegenübertreten, führt als einen weiteren und sogar noch wichtigeren Grund (wie er sagt) die Tatsache an, daß die gotischen Ruinen in unseren Ländern allein Wahrscheinlichkeit haben. Dieser Grundsatz, der die Bodenständigkeit der gotischen Architektur betont, ist ein wirksames Beweismittel der „Goten" gegenüber den „Griechen".

[1]) Vgl. z. B. Jago, »Edge Hill«, Book I, Ch. XVII, S. 291; vgl. auch Hirschfeld, »Theorie der Gartenkunst«, III, 3. Abschnitt, V: Ruinen.

Digitized by Google

Den stärksten Ausdruck findet das neue, auf pittoreske Wirkungen eingestellte Naturgefühl zuerst in der heimischen Malerei.[1]) Gegen 1740 dürfen wir den Beginn einer nationalenglischen Landschaftsmalerei ansetzen.[2]) Die frühesten Anfänge sind bei den topographischen Zeichnern zu finden, unter denen der bereits genannte Samuel Buck mit an erster Stelle steht (s. S. 31). Ein reichliches Jahrzehnt nach Thomsons »Seasons« brachten die englischen Maler in ihren Landschaftsgemälden ein neues Empfinden für die Naturschönheit zum Ausdruck. Die Dichtung schnell überholend, suchten sie sich ihre Vorlagen v. a. auch in der malerisch wilden Bergwelt. Engländer, Schotten und Iren treten dabei in edlen Wettbewerb.

Den Anfang zu einer fruchtbaren inneren Vertiefung dieser Landschaftskunst bedeutet das künstlerische Schaffen Richard Wilsons, eines geborenen Walisers. Er erhielt – wie üblich – seine Ausbildung in Italien. Seine hervorragendsten Leistungen sind jedoch seine Waliser Bilder, in denen er die wilde Großartigkeit seiner Bergheimat eindrucksvoll und in künstlerischer Vollendung darstellt. Mit dem tiefen Empfinden für die malerische Gebirgsszenerie vereinigt sich aufs beste seine starke Empfänglichkeit für das Pathos der Ruine. Über seine italienischen Landschaften, etwa »Landscape with Ruins«, liegt die stille Wehmut gebreitet, die aus der Erinnerung an die versunkene Herrlichkeit dringt, und auch die herbe Stimmung, die ihn beim Anblick der heimischen Burgruinen erschauerte, ist in seine Bilder mit hineingeflossen und verleiht ihnen einen hohen künstlerischen Reiz. »Carnarvon Castle«, »Pembroke Castle«, »Cilgarran Castle« gehören zu den Meisterstücken seiner Kunst.

Zu gleicher Zeit, wo die Ruinensentimentalität in der Dichtung und Gartenkunst ihrem Höhepunkte zustrebt, findet sie also auch in der Malerei Eingang und Verbreitung. Nahezu alle Maler, deren Wirkungsperiode sich über 1760 hinaus fortsetzt oder um diese Zeit erst beginnt, offenbaren eine dem Geiste der Zeit entsprechende romantische Neigung in der Bevorzugung von Ruinen- und Mondscheinmotiven.

In der Literatur gibt sich die neuerwachende Begeisterung für die grandiosen Szenerien der heimischen Landschaft etwa 15 Jahre später kund als in der Malerei.

Die ersten Zeugnisse dafür beziehen sich auf den Seendistrikt, dessen großartige Bergwelt vor allen anderen die Aufgabe zu übernehmen bestimmt scheint, den ästhetischen Sinn der Engländer von den menschlichen Geschmackssatzungen zu befreien und für die selbstsouveräne Eigenart der wilden Natur empfänglich zu machen.[3]) Zweifellos hat die Entdeckung der Bergschönheit auch fruchtbarsten Einfluß auf das Verhältnis der Menschen zur malerischen Eigenart des Bauwerkes im Rahmen der Landschaft und der Ruine auf dem Felsen.

---

[1]) Vgl. M. Reynolds, a. a. O. S. 273ff., Ch. VI: Landscape Painting.

[2]) Bis dahin lag die Ausübung der Malkunst fast ausschließlich noch in den Händen ausländischer Künstler.

[3]) Vgl. Einzelheiten bei M. Reynolds, a. a. O. S. 341 f.

Digitized by Google

2. Einzelbetrachtungen.

Richard Graves (1715–1804). In dem Gedicht »Written at Bath« (1755) geißelt Graves, ein für seine Heimat glühend begeisterter Landgeistlicher aus dem Freundeskreise Shenstones, in überaus scharfem satirischen Tone die Stumpfheit der spießigen Städter, die keinerlei Verständnis zeigen für die Schönheiten der ländlichen Natur, die zu schauen er nicht müde wird. Von besonderem Interesse ist für uns die innige Freude, die Graves empfindet beim Anblick seines gotischen Häuschens, das zwar schon recht baufällig geworden ist, aber mit seinen altersgrauen, zerbröckelnden, von Efeu überwachsenen Mauern inmitten der idyllischen landschaftlichen Umgebung ein reizvolles malerisches Bildchen abgibt. Scharf zieht er die Trennungslinie zwischen sich und dem „saucy cit":

„These mould'ring walls, with ivy crown'd,
That charm me with their solemn scene,
These flowers that bloom spontaneous round,
Provoke his mirth or raise his spleen."[1])

L'Allegro-Nachahmungen. Findet Graves einen eigenen Ton, so muß gelegentlich das literarische Vorbild Miltons herhalten, um dem Gefallen an den Schönheiten der heimischen Natur wirkungsvollen Ausdruck zu verleihen, so v. a. in James Marriots »Ode to Fancy« und dem anonymen Gedicht »Vacation«, durch die beide die frohe, weltbejahende Stimmung des »Allegro« weht.

Marriot verscheucht den Schlaf, der ihn lange genug in seinem Banne gehalten hat, und läßt sich von der Phantasie, der süßen Zauberin, in die Ferne tragen, allüberallhin. So kommt er auch dahin, wo trauliche Bauernhäuschen, aus deren Essen sich friedlich der Rauch kräuselt, in angenehmem Kontrast stehen zu dem stolzen gotischen Landsitz, dessen sonnenbeglänzte Zinnen zwischen den Bäumen hervorlugen.[2])

In »Vacation« sagt ein Student der Rechte den dickleibigen Gesetzesbüchern Valet und malt sich die Freuden aus, die ihm die nahen Ferien bringen werden. Er will sie nicht in faulem Nichtstun verbringen, sondern sich am Busen der Mutter Natur Kräftigung und Frohsinn holen. Freudetrunken wird sein Auge über das weite Land schweifen, von dessen Bergen ihm die gotischen Burgen im Abendsonnenscheine entgegenblinken (Dodsley VI, S. 152).

Christopher Smart (1722–1771). Von Smart, dem Verfasser des späterhin vielgerühmten »Song to David«, ist in diesem Zusammenhang nur eine Ballade zu nennen: »The Fair Recluse«.

Der Klausner findet in der Einsamkeit keine Erleichterung von den trüben Gedanken, die seine Seele quälen. Kummervoll ruft er aus:

„Ye ancient patriarchs of the wood,
That veil around these awful glooms,
Who many a century have stood
In verdant age that ever blooms.

[1]) Dodsley V, S. 67.
[2]) Dodsley IV, S. 287 f.; vgl. »L'Allegro«, V. 79 ff., s. a. S. 55.

Digitized by Google

Ye Gothic tow'rs by vapours dense,
Obscur'd into severer state,
In pastoral magnificence
At once so simple and so great.

Why all your jealous shades on me,
Ye hoary elders, do ye spread?" (Ch. XVI, S. 70.)

Die ehrwürdigen Bäume, die Jahrhunderte haben an sich vorbeieilen sehen und düsteren Schatten um sich her verbreiten, und die gotischen Türme, deren Antlitz durch den Dunst, der sie umgibt, strengere und zugleich erhabenere Züge bekommt, sind der gegebene Hintergrund für die dumpfe, resignierte Stimmung des Dichters, der sich hier zu einem über dem Durchschnitte liegenden poetischen Können aufschwingt.

Charles Emily (?–1762). Emily, der 1755 einen zeitgemäßen Beitrag zur Poesie des Grabes und Todes lieferte (»Death«), wählt für seine Betrachtungen, in denen er auf große Tote und insbesondere auf das im selben Jahre stattgefundene Erdbeben zu Lissabon anspielt, die hohen Wölbungen eines gotischen Kirchenschiffes als Stimmungshintergrund:

„Permit me, ye time-hollow'd domes, ye piles
Of rude magnificence, your solemn rest,
Amid your fretted vaults and length'ning isles
Lonely to wander."[1])

James Grainger (1721?–1766). Melancholie und Einsamkeit sind die in jenen Jahren vieldiskutierten Themata, mit denen sich jeder, der in der literarischen Welt eine Stimme haben will, auseinandersetzen muß. So beschert denn Grainger, der Verfasser des langen Lehrgedichtes über das Zuckerrohr, mit »Solitude, an Ode« (1753)[2]) eine „Monographie der Einsamkeit", in der das Thema mit geringem poetischen Können und vom ärztlichen Standpunkte aus (!) erschöpfend behandelt wird. Als eine der üblichen Wohnstätten der Einsamkeit werden auch zerfallene Türme genannt. Eine Anspielung auf Tadmor ist, wie eine Anmerkung zeigt, durch den wenige Jahre vorher erschienenen Bericht von Wood und Dawkins veranlaßt.

So zäh auch die klassizistische Tradition ihre Herrschaft zu wahren sucht, – einer, der unentwegt das Banner der Popetradition hochhält und von Gotischem nichts wissen will, ist W. Whitehead[3]) –, so entfalten sich doch in den sechziger und siebziger Jahren die modernen Tendenzen immer mehr. Den antiken Tempeltrümmern machen gotische Kirchen, Burg- und Klosterruinen als stimmungsgerechter Hintergrund in der mächtig emporblühenden Melancholiedichtung erfolgreich den Rang streitig. Verschiedenartig sind die poetischen Fähigkeiten der Dichter, die die sentimentale Mode mitmachen, in mannigfacher Verschlingung tun sich literarische Einflüsse kund, verschieden stark sind die Bande, die den einzelnen mit der klassizistischen Konvention verknüpfen, aus der er herausgewachsen ist, so daß

[1]) Pearch I, S. 16.
[2]) Ch. XIV, S. 475.
[3]) Vgl. S. 124 f.; die übliche Vergänglichkeitsbetrachtung findet sich in »An Hymn to the Nymph of Bristol Spring«, Ch. XVII, S. 212; die Begeisterung für die Antike erhält Ausdruck in einigen Elegien und insbesondere in der »Ode to the Tiber, on entering the Campania of Rome, at Otricoli« (1755), Ch. XVII, S. 227.

Digitized by Google

sich uns gerade in der in Rede stehenden Periode ein überaus buntes Bild darbietet, in dem Züge des Alten und des Neuen sich oft in grotesker Weise kontrastieren.

Thomas Denton (1724–1777). In der Monode »Immortality, or the Consolation of the Human Life« (1754)[1]) stellt sich uns Denton vor als einer, der in den Bannkreis der gemütvergiftenden Melancholie geraten ist. Er teilt uns in dem Gedicht mit, wie er einst mit kummerbeschwertem Herzen in die Nacht hinausgeirrt ist und schließlich aus dem Munde eines lieblichen Mädchens, der Verkörperung des Glaubens, den ersehnten Trost vernommen hat.

In jener Nacht, die ihm keinen Schlaf bringen konnte, hat es ihn von den Wohnungen der Menschen fortgetrieben. In der Einsamkeit hat er seinen Gedanken nachgehangen. Nicht Leidenschaft, Ehrgeiz, Wollust bedrängen sein Inneres, sondern Tränen des Mitleids über das traurige Schicksal des Menschen rinnen ihm die Wange hinab. Alle Freuden, die das Dasein vergolden, sind nur Schein. Alles in dieser Welt ist vergänglich. Inmitten der Gräber auf dem Friedhofe ist ihm die Tragik des menschlichen Lebens so recht zu Bewußtsein gekommen, und beweglich hat er seine Klagen in die Nacht hinausklingen lassen.

Alle verfügbaren Stimmungsmittel sind ausgenützt, um einen suggestiven Hintergrund für die schwermütige Melancholie des einsamen, nächtlichen Wanderers hervorzuzaubern: Mondschein, Rabengekrächz, Eulenschrei, Käfergesumm, Glockenschlag, Grab und auch Ruine:

„See a torn abbey, wrapt in gloom, appear
Scatter'd in wild confusion o'er the ground."

Die Wirkung bleibt denn auch nicht fort. Verzweiflung packt den Armen, und voller Todessehnsucht ruft er, zu einer Gruft hingewendet, aus:

„Ope, ope thy pond'rous jaws, thy friendly tomb,
Close the sad deathful scene, and shroud me in thy womb."

Doch in demselben Augenblick erscheint ihm die holdlächelnde Mädchengestalt des Glaubens, die gelernt hat, das helle Licht der Vernunft über den Nebel der Leidenschaften und den Scheinglanz der Freude erstrahlen zu lassen. Sie hält ein Fernrohr, in dem sich der Weltenraum abzeichnet, und einen Spiegel, auf dessen blanker Fläche die Regungen der Vernunft sich wiedergeben. Nachdem sie den Verzweifelnden nach dem Grunde seines Kummers gefragt hat, läßt sie ihn seinen Blick zum Himmel erheben, wo ein vom Mondlicht hervorgerufener Regenbogen zu sehen ist. Doch er kann sich daran nicht erfreuen, ihm will dieser strahlende Bogen ein rechtes Symbol des Menschenlebens erscheinen. Eine Stunde glänzt er, dann versinkt er wieder in Nacht und Nichts. Doch da schilt sie ihn einen Narren. Die Farben scheinen ja nur zu verschwinden, in Wirklichkeit bestehen sie weiter, wenn sie auch im Augenblick nicht sinnlich wahrnehmbar sind, und mahnend ruft sie ihm zu:

„ . . . let not Fancy with her vagrant blaze
Mislead in trackless paths of wild deceit;
On Reason's steady lamp still ardent gaze;
Led by her sober light to Truth's retreat."

[1]) Dodsley V, S. 226 ff.

Digitized by Google

An vielen Beispielen weist sie ihm nun nach, daß in der Welt ein ewiges Werden und Vergehen herrscht, daß dabei aber nichts verloren geht, wenn es auch den Anschein haben mag. So ist es auch mit dem Menschen: Wenn sein Leib verfällt, wird doch seine Seele fortbestehen. Die Unsterblichkeit der Seele ist der Trost des bekümmerten Menschenherzens.

Die Wendung aus dem Bereiche düstrer, von dumpfem Gefühl getragener Melancholie hinüber in die lichterfüllte Welt des Rationalismus ist sehr bezeichnend für die Zusammengesetztheit der geistigen Tendenzen im 18. Jahrhundert. Die schwermütig-träumerische Stimmung der Mondscheinnacht mit den Mysterien des Grabes und der Ruine nimmt sich eigenartig genug aus in der engen Verbindung mit den nüchternen, klaren Erörterungen, in denen sich der Geist der wissenschaftlichen Entdeckungen der voraufgegangenen Zeit widerspiegelt.

In einem 1762 erstmalig veröffentlichten Gedichte »The House of Superstition« bringt Denton, Spensers allegorische Kunst nachahmend, die Irrlehren der katholischen Kirche zur Darstellung. Die Heimstätte des Aberglaubens ist – natürlicherweise – „a gothic dome, whith the grey rust of rolling years o'erspread".[1]) Als Pförtner fungiert „Prejudice". In der düstren Umgebung hausen die Gefolgsleute von „Superstition": „Ignorance", „Error", „Tyranny", „Penance", „Coelibat", Persecution". Das althergebrachte Vorurteil gegen die gotische Architektur klingt hier aufs neue an.

In einer für seine Zeit sehr charakteristischen Weise läßt also Denton die gefühlserregende Stimmung gotischer Klosterruinen von dem Hintergrund klassizistisch-aufklärerischen Denkens sich abheben.

Die Woodstockelegie von 1759. Einen interessanten Einblick in die Verschiebung des literarischen Geschmackes nach dem Empfindsamen hinüber gewährt eine poetische Behandlung der Woodstocksage aus dem Jahre 1759, die ohne Verfasserangabe in »Pearch's Collection« enthalten ist.

Die rührsame Geschichte der schönen Rosamunde war, wie wir gesehen haben, eines der wenigen Motive, deren sentimentaler Gehalt auch in der Periode des stärksten Klassizismus Anklang fand. Doch auffällig sind die Unterschiede zwischen den betreffenden Gedichten Harrisons, Tickells und Lyttletons und der anonymen Woodstockelegie, die der Blütezeit der Melancholiedichtung angehört. Die Gefühlsnote, die hier angeschlagen wird, ist weit stärker und volltönender. In Harrisons und Lyttletons Versen finden wir nur ein leicht elegisches Bedauern über das Schicksal der schönen Frau. Der Anonymus dagegen schafft für die Tragödie Rosamundes, die er in einer Vision miterlebt, einen Untergrund dumpfer Melancholie. Was ist das Leben? so fragt er zweifelnd. Wir werden vom Schicksal getrieben, das jedem von uns seinen Teil zu tragen gibt, Bettlern genau so wie Königen. Was ist Ruhm? Nichts. Undank ist der Welt Lohn. – In solcher Stimmung wandelt er in der Abenddämmerung am weidengesäumten Ufer der Themse entlang und sucht all die Stellen auf, an die sich infolge der Tragik mensch-

[1]) Pearch I, S. 80.

Digitized by Google

lichen Geschickes trübselige Erinnerungen knüpfen, u. a. auch Woodstock, um dort v. a. heiße Tränen zu weinen.

Der Stimmungsunterschied spiegelt sich eindrucksvoll wider in der Ausgestaltung des Milieus. Tickell und Lyttleton sprechen nur von der romantischen Umgebung des Woodstocklabyrinths. Harrison zeichnet die heitere Landschaft vergangener Tage als Folie für die düstere Ruine, die er nach Spensers Vorbild mit wenigen phantastischen Einzelzügen ausmalt. In der Elegie dagegen finden wir den Ruinentypus, der sich im Laufe der verflossenen drei Jahrzehnte herausgebildet hat:

„A glooming mansion open to the view,
Disclosing horror heighten'd by the shade;
Where round the nodding walls the mournful yew
Points to the vault where Rosamund was laid;
Where with her birds of night, haggard and fowl,
In sullen fellowship together dwell
The bat ambiguous and ill-omend'd owl,
Screaming to nighted swains a dreadful knell!"
(Pearch II, S. 165.)

Miss Whateley (?–?). Ein Kabinettstück der melancholischen Dichtung sind die »Pleasures of Contemplation« der Miss Whateley. Das Gedicht führt uns mitten hinein in den stimmungsdurchtränkten Bereich der „Queen of the halcyon breast, and heavenward eye", den die Dichterin in der geweihten Abendstunde aufsucht, um ihre Seele in die Weite ausklingen zu lassen. Die Stille der von heiligem Frieden überhauchten Natur erhebt ihr bedrücktes Herz. Nur ein leichter Wind säuselt durch die Blätter. Es ist die Stunde, wo im Mondlichte die Geister den verrufenen Kirchhof heimsuchen. Satyrn und Faune verlassen ihre Höhlen und tummeln sich auf Waldwiesen. Dryaden und Najaden tanzen munter auf dem schimmernden Rasen nahe den verborgen liegenden Quellen. Die Elfenkönigin mit ihrem Gefolge schwebt gespenstisch-zauberhaft vorüber, dem Glühwürmchen folgend, das ihnen als Wegweiser dient. Aus dem Dämmer schaut, von Geheimnissen umraunt, eine verlassene Burgruine herüber, deren efeuüberwachsene Turmtrümmer von einstiger trutziger Stärke und Macht künden. Der langgezogene, durchdringende Schrei der Eule, der klagend über die Stätte hallt, ist das dumpfe, wehmutsvolle Lied der Vergänglichkeit. Da bekommt die Phantasie Schwingen und fliegt in unendliche Weiten. Eine weihevolle Stimmung zieht in das Herz ein.

„Is this what men, to thought estrang'd, miscall
Despondence? this dull Melancholy's scene?"[1])

so fragt die Dichterin vorwurfsvoll und wendet sich scharf gegen diejenigen, die eine solche innere Erhebung der seelischen Mächte nicht verstehen können, weil sie zu hohl veranlagt sind. Sie empfinden niemals den süßen Schauer, der das Herz durchdringt, wenn in einer solchen Stunde die „Nachdenklichkeit" mit ihrem Gefolge daherschreitet.[2])

[1]) Pearch II, S. 167.

[2]) Von Satiren, die sich gegen die modische Melancholiedichtung wenden, sei die in der Wochenschrift »The Student« (1750) veröffentlichte »Ode to Horror. In the allegoric, descriptive, alliterative, epithetical, fantastic, hyperbolical, and diabolical style of our modern ode-whrights and monody-mongers« genannt. „Horror" haust in einer verfallenen, von Gespenstern heimgesuchten Abtei; vgl. Beers I, S. 161, Anm.

Digitized by Google

In der Ausdrucksweise lehnt sich Miss Whateley stellenweise eng an Grays »Elegy« an, z. B. in den Versen „the sad bird of night In mournful accent to the moon complains".[1])

Die sentimentale Mode beherrscht um 1760 die literarische Produktion wie den Geschmack des Publikums. Wenn zu Anfang des Jahrhunderts junge Dichter sich zumeist in der damals herrschenden Satire versuchten, um Anklang zu finden, so machen sie jetzt aus gleichem Grunde ihr Debut mit melancholischen Grabes- und Ruinengedichten, so z. B. der junge Mickle, von dessen Ode »Pollio« später noch zu sprechen ist. An dieser Stelle soll von drei Dichtern die Rede sein, die in den Jahren 1760–65 insbesondere die Gattung der Ruinendichtung pflegten: Cunningham, Jerningham und Ogilvie.

John Cunningham (1729–1773). 1761 veröffentlichte Cunningham, der sich bis dahin nur als Bühnenschriftsteller hervorgetan hatte, sein erstes Gedicht »An Elegy on a Pile of Ruins«. Es ist eine schwache Nachahmung von Grays »Elegy«, erzielte jedoch einen unmittelbaren großen Erfolg – bezeichnend für die Geschmacksrichtung der Zeit.

Die Ruinenelegie trägt als Motto die beiden bekannten Zitate: „Aspice murorum moles, praeruptaque saxa" von Janus Vitalis und „Omnia tempus edax depascitur, omnia carpit" von Seneca. Damit ist der Hauptinhalt angedeutet: Beschreibung der Ruine und Ausdeutung ihres Vergänglichkeitspathos.

Von einem Flügel aus, der eine weite Rundschau gewährt, erblicken wir die verfallenen Mauern einer alten Abtei und dicht dabei eine Burgruine. Halb im Schutt vergraben liegen Büsten und Obelisken umher. Die Bächlein, die einst hier vorbeimurmelten, haben sich, von dem dumpfen Laute der herabrollenden Mauertrümmer erschreckt, in die Tiefe ihrer Quellen zurückgezogen, und ihr kiesiges Bett liegt jetzt trocken da. Wo prächtige Heiligenschreine standen, da wuchern jetzt Nesseln und Nachtschattengewächse,

„And ashlings, wafted from the neighb'ring wood,
Through the worn turrets wave their trembling heads."
(Ch. XIV, S. 443.)

In der Abenddämmerung sucht der Dichter diesen Ort auf, wo „Contemplation" nachdenklich auf einem Gedenksteine sitzt, und an ihrer Seite gibt er sich der elegischen Stimmung hin, die der Anblick der zerbröckelnden Trümmer in seiner Seele weckt.

Unerbittlich schreitet die Zeit voran und kennzeichnet ihren Weg mit Zerstörung. Auch dieses Bauwerk hat ihren Schritt nicht hemmen können. „Religion", „Melody", „Philosophy", die in diesen Mauern gewohnt, haben das harte Herz der Zeit zu rühren versucht. Vergebens! Doch ein wenig Reue scheint die grausame Tyrannin bei ihrem Werke immerhin zu verspüren. Als ob sie die Zerstörung wieder gutmachen wollte, hat sie die wankenden Türme mit dichten Efeuranken umschlungen.

[1]) Vgl. Grays »Elegy«, V. 10.

Digitized by Google

Das Auge wandert zu dem moosüberwachsenen Kreuzgang hin, in dessen zerfallener Mauer ein vom Alter morsch gewordenes Kreuz steht, als Symbol der Heiligkeit dieses gottgeweihten Ortes. Ehedem ist „Meditation" die gewölbten Gänge entlang geschritten, in die durch die mit Heiligenbildern bemalten Fenster ein gedämpftes, stimmungsvolles Licht hereindrang, und „Piety" wandelte zu dem Altar, der jetzt umgestürzt liegt.

Der Blick wendet sich nun zu dem Friedhof hinüber, dessen Grabmäler im düstren Schatten verdorrender Bäume dämmern. Da steht das verwitterte Marmorbild einer knienden Mutter, die um ihr früh durch den Tod entrissenes Kind weint. In einer Mauernische befindet sich die Statue eines Abtes, dessen Name jetzt verklungen ist wie die Namen derer, die früher den Saum seines Gewandes küßten. Im Schatten eines düsteren Bogengewölbes liegt ein adliger Herr begraben. Seine Gruft ist mit den Trophäen verblichenen Ruhmes geschmückt.

Was nützte ihm seine Macht, seine großen Besitzungen, sein stattliches Gefolge? Seine Burg – da vor uns – strebte stolz zum Himmel empor, eine uneinnehmbare Veste, die allen feindlichen Anstürmen trotzte. Doch die Zeit ist schließlich auch hier Sieger geblieben. Wo einst Gesang und Harfenspiel ertönten, krächzen jetzt die Raben und Dohlen, wo Geselligkeit herrschte, wohnt jetzt die Einsamkeit. In der Kemenate der Burgfrau haust die Eidechse und die Fledermaus; der Garten, wo Liebespaare lustwandelten, ist eine Wüstenei, über die der rauhe Wind hinwegfegt; die stattlichen Aquädukte liegen in Schutt und Staub:

„Time's thirst, unquenchable, has drain'd them dry."

Die Bewohner der stolzen Burg haben es erfahren müssen, daß alle irdische Herrlichkeit hinfällig ist. „Fleet are the fleecy moments!" Auf alles wartet der Tod, niemand verschont er. Staatsmänner, Dichter, Fürsten kennen kein Kraut dagegen. Ehrgeiz, Wissen, Schönheit gelten vor seinen Augen nichts. Große Männer wie Philipp von Mazedonien und der Kalif Saladin mußten sterben genau so wie der einfachste Mann aus dem Kreise ihrer Untertanen.

Zwecklos ist es pomphafte Monumente zum Gedächtnis der Toten aufzurichten; denn die Zeit wird sie genau so zerstören wie die Gebeine, die darunter modern. Der Bauersmann ruht genau so bequem unter der Rasendecke wie der große Herr in einer reichverzierten Gruft. Deshalb ist der Weisheit letzter Schluß:

„ . . . from the moral prospect learn – how vain
The wish, that sighs for sublunary things!"

Hinter den acht Strophen, die von der Hinfälligkeit des menschlichen Lebens handeln, schaut die benutzte Vorlage deutlich hervor. Cunningham scheint diese Strophen als Meisterstück betrachtet zu haben; denn er übernimmt sie – ein Zeichen auch für sein geringfügiges künstlerisches Gewissen – völlig unverändert in seine »Elegiac Ode on the Death of His Late Majesty«. Nach grayschem Muster verwendet er in ziemlich ausgiebiger Weise Personifikationen wie „Piety, Meditation, Contemplation", ohne

Digitized by Google

ihnen einen lebensvollen seelischen Gehalt zu geben. Die Beschreibung der Ruinenstätten enthält viele konventionelle Züge, doch zeichnen sich etliche Stellen durch einen zarten, aus tiefem Empfinden dringenden poetischen Ton aus und eine Natürlichkeit, die auf ein enges Verhältnis zur Natur schließen läßt.

Ein tiefer seelischer Gehalt kommt durch den Gedanken, daß die Efeuumkleidung des verfallenen Gemäuers gewissermaßen ein Wiedergutmachungsversuch der zerstörenden Naturkräfte ist, in das Ruinenbild hinein. Reizvoll ist die Idee, daß die unschuldigen, kindlich furchtsamen Bächlein sich vor dem Gepolter der Ruinensteine erschreckt verborgen haben. Feinsinnig beobachtet ist das Bild der Eschenbäumchen, die sich in den Mauertrümmern angesiedelt haben und sich im Winde hin und her wiegen.

Zusammenfassend dürfen wir sagen: Angeregt von dem sentimentalen Bedürfnis der Zeit und großen literarischen Vorbildern folgend, singt Cunningham angesichts der Burg- und Klosterruine und des Friedhofes das ewig neue Lied von der Vergänglichkeit. Ein feines Naturgefühl verleiht ihm Verständnis für malerische Naturszenerien und läßt ihn in der Ruine individuelle Züge entdecken, denen er einen lyrischen Ausdruck verleiht.

Edward Jerningham (1727–1812). Zu den Nachahmern von Grays »Elegy« gehört auch Jerningham. Von seinen Gedichten haben wir es hier mit »An Elegy, written among the Ruins of an Abbey« (1765 anonym veröffentlicht) zu tun. Die Elegie könnte mit noch mehr Recht als Shenstones »Ruin'd Abbey« (s. S. 115) den Untertitel tragen: On the Effects of Superstition; denn das Gedicht ist weiter nichts als eine leidenschaftliche Polemik gegen den Katholizismus, die in ihrer Schärfe erst verständlich erscheint im Lichte der Tatsache, daß Jerningham Renegat ist.

Er enstammt einer römisch-katholischen Familie aus Norfolk, wuchs jedoch in Frankreich auf und kam erst 1761, 34jährig, nach England. Nachdem er sich eingehend mit dem Dogma der beiden rivalisierenden Konfessionen befaßt hatte, entschloß er sich, zum Protestantismus überzutreten, und nun benutzte er seine ersten literarischen Versuche dazu, seinen Renegatenhaß ausströmen zu lassen.[1])

Der Dichter führt uns in der Elegie zu den Ruinen einer Abtei, die ehrwürdig, altersgrau aus dem feierlichen Düster eines Waldes hervorschaut. Hier wohnte ehedem „Veil'd Superstition", die ganz England in ihren magischen Bann zwang. Jetzt hockt die listige Dirne finstren Blickes auf den Mauertrümmern eines Turmes, voll innerer Empörung über den Verlust ihrer Herrschaft. In der einen Hand trägt sie eine der Perlen beraubte Rosenkranzschnur und in der anderen eine stockfleckige Pergamentrolle, auf der die Glaubenssätze verzeichnet stehen. Zu ihren Füßen befindet sich ein vermoderter Heiligenschrein, in dem Spinnen, Käfer und Kröten herumkriechen.

[1]) Drei vor 1765 veröffentlichte Gedichte: »The Nunnery«, »The Magdalens, an Elegy« und »The Nun, an Elegy« waren mir leider unzugänglich; es besteht jedoch berechtigter Grund zu der Annahme, daß sie aus derselben Kampfstimmung heraus geschrieben sind wie die Ruinenelegie.

Digitized by Google

Die Beschreibung der Ruinenstätte, über die sich der Schleier der Nacht breitet, hat keinerlei poetischen Wert. Jerningham verwendet mit geringem Geschick überkommenes Gut: Wo ehedem Chorgesänge erschollen, schreit jetzt die Eule. Die Öde und Verlassenheit des Platzes wendet den Sinn auf die Vergänglichkeit aller irdischen Werke hin. Aus dem unkrautüberwucherten Schutt ragen der Krummstab und zertrümmerte Heiligenbilder heraus. In geringer Entfernung stand ehedem eine Kapelle, die selbst dem blutbefleckten Meuchelmörder eine Freistatt gewährte. So war es damals um Recht und Gerechtigkeit bestellt. Doch endlich riß die Wahrheit den Vorhang beiseite. Die Saat war reif zur Ernte. Was sich im Laufe der Zeit an Zündstoff angesammelt hatte, loderte jetzt in heller Flamme auf. Die Jungfrauen wurden aus den unnatürlichen Fesseln des Zölibats gelöst und der Ehe zugeführt. Die Familien opferten nicht mehr ihr Geschmeide den begehrlichen Händen der Mönche, die ja doch den Seligkeitslohn niemals zahlen konnten, den sie versprachen. Die Rache des Schicksals verfolgte sogar einige von ihnen bis ins Grab. Die Wölfe kamen heulend von den Bergen herab, brachen in das Grabgewölbe des Rufus ein, der sich bei Lebzeiten ein beträchtliches Vermögen zusammengescharrt hatte, und fielen über seine Leiche her. Nichts halfen dagegen die schönen Inschriften und die reiche, sein „frommes" Leben symbolisierende Ornamentik des Sarkophages.

Jerninghams Ruinengedicht gehört schon wegen seiner so einseitig polemischen Tönung zu den Niederungen der Literatur, wirft jedoch ein überaus charakteristisches Licht auf die entwicklungsgeschichtlichen Verhältnisse.

John Ogilvie (1733–1813). Am ausgiebigsten macht Ogilvie, eine bekannte Figur aus dem zeitgenössischen Kreise der literarisch interessierten schottischen Geistlichkeit, die Mode der Nacht-, Grabes- und Ruinendichtung mit. Unter seinen Dichtwerken befindet sich eine »Ode an die Zeit«, eine »Ode an die Melancholie« und eine »Ode an den Abend«. Diese Gedichte, deren poetischer Wert nicht allzu groß ist, sind voller Vergänglichkeitsbetrachtungen, durchtränkt mit elegischer Stimmung und vom bleichen Lichte des Mondes durchflutet. Anklänge an Grays Elegie sind deutlich herauszuspüren. Weiterhin schweben ihm Miltons »Il Penseroso« und Shakespeares »Tempest« vor Augen. Seine »Ode to the Genius of Shakespeares« zeigt, daß es ihm zudem der Mondscheinzauber des »Sommernachtstraumes«, die düstre Gewitternacht, in der König Lear über die Heide irrt, und die unheimliche Hexenhöhle, die Macbeth aufsucht, angetan haben.

Die »Ode to Time: occasioned by seeing the Ruins of an Old Castle« (Knox, S. 516) ist ein hohes Lied auf die Vergänglichkeit, inspiriert durch das Pathos der Ruine.

In einer langen rhetorischen Frage wird das Thema angeschlagen (I, 1). Im folgenden wandert das Auge über das öde Flachland hin, einst ein blühendes Gefilde, wo in lauer Sommernacht unglücklich Liebende dem Mond ihr Leid klagten. Jetzt hallt der Eulenschrei durch die Nacht (I, 2). Gespenster huschen an der mondbeschienenen Mauer der verlassenen Burgruine entlang; sie versammeln sich zu mitternächtiger Stunde unter dem efeuumklei-

Digitized by Google

deten Turm, als blendend weiße Erscheinungen sich deutlich aus dem umgebenden Dunkel heraushebend, oder durchwandeln langsam abgemessenen Schrittes die dumpf widerhallenden Ruinengemächer. Die unheimlichen Laute klingen wie Seufzer über das unaufhörliche Vorwärtsschreiten der nimmermüden Zeit (I, 3).

Die Gedanken gleiten zurück in die Vergangenheit, in die Zeit, wo die Dänen ins Land einfielen. Da hallten jene Türme vom Waffenlärme wider, während auf dem Hügel da drüben die Göttin des Sieges stand und die Kämpfenden anspornte (II, 1). Doch das ist längst vorbei, ein Schleier liegt darübergebreitet, der den Blick trübt, genau so wie wenn abends die niedersinkende Dämmerung die Umrisse der Landschaft verschwinden läßt und die Berge am Horizonte, die von den letzten Strahlen der untergehenden Sonne vergoldet werden, hinter einer dunklen Abendwolke im Dunste verschwinden (II, 2).

Die Nacht ist hereingesunken. Jetzt erheben sich aus den Gräbern die Geister der Toten und wandeln, bleich, mit eingefallenen Wangen, Klagelaute ausstoßend, die das Herz erschauern machen, in feierlichem Zuge über das Blachfeld. Sie waren früher die stolzen Herren der Burg, die Bauern zitterten vor ihrem Befehl, und der Ruhm ihrer Heldentaten erscholl weithin (II, 3). Doch sie sind nicht die einzigen, die dem Schicksal haben den letzten Tribut zahlen müssen. Alles ist vergänglich. Jeder Busch spürt die Gewalt des Sturmes, der er einst unterliegen wird. Das stolze Gebäude wankt, wenn die Wetter es umbrausen. Der Berg zittert unter dem Grollen des Donners. Die Burg da vor uns ist in Trümmer gefallen. Die Tempel von Palmyra sind nicht mehr. Im Königspalaste von Persepolis hausen die Eulen (III, 1). Die erhabenen Bauten Roms, die einer Ewigkeit gewachsen schienen, sind zusammengestürzt; wir sehen im Geiste die mondbeglänzten Ruinen uns entgegenschimmern (III, 2).

Das Gedicht schließt mit einer Vision des Todes, der, über seine Hippe gebeugt, auf dem bröckelnden Gipfel einer ägyptischen Pyramide steht. In der Hand hält er das Stundenglas. Die rinnende Zeit hat sein Gesicht gefurcht, sein Haar silberweiß gebleicht. Von seiner hohen Warte aus schaut er über das weite Land, sieht große Reiche erstehen, gönnt ihnen eine Zeit des Glanzes und Glückes, um sie am Ende mit unerbittlicher Folgerichtigkeit wieder vom Erdboden verschwinden zu lassen (III, 3).

Eine ähnliche Paraphrase über die Hinfälligkeit der irdischen Güter klingt in der »Ode to Melancholy« wider (Knox, S. 514). Die Göttin, die zur Mitternachtszeit im Lichte des Mondes über die weiten Gefilde der Erde wandert, soll den Dichter zu ihren Heimstätten führen: in die Wildnis Chiles, in die lybische Wüste, in die Berge der Anden, zu einsamen Gräbern, zu der öden Ruinenstadt Tadmor und zu der Wüstenei, wo einst die Metropole Babylon stand.

In der »Ode to Evening« (Knox, S. 518) besingt Ogilvie die seelenberuhigende, zu beschaulich-ernster Betrachtung anregende Macht des Abendfriedens. Er wandelt zu dem zerfallenen Turm, durch dessen Ritzen das Mondlicht gespenstisch hereindringt und zu der Klosterruine, in deren

Digitized by Google

unheimlich widerhallenden Gewölben „Rapt Contemplation" entlangschreitet.

Ogilvie ist der Sänger der alleszerstörenden Zeit. Die Ruinenstimmung gibt ihm den geeigneten Hintergrund für seine melancholischen Betrachtungen, die wenig Originalität aufweisen. Breit führt er die aus der klassizistischen Konvention her bekannten Vergänglichkeitskataloge aus. Die Bilder, die er zeichnet, haben nur geringen poetischen Wert, meist sind sie nur ein schwacher Nachklang der Muster, die ihm vor Augen gestanden haben: Milton, Gray und Shakespeare. Die suggestive Gestaltungskraft Shakespeares erreicht er nirgends, hat ihm aber doch wenigstens etwas von dem Zauber der Mondnacht und von dem Schauer und Geheimnis der Geistererscheinungen abgelauscht, um damit ein wirksames gotisches Milieu zu gestalten.

Die Gedichte Cunninghams, Jerninghams und Ogilvies geben uns die Berechtigung, in den sechziger Jahren von einer besonderen Gattung der Ruinenpoesie zu sprechen, die sich neben die Friedhofsdichtung stellt und oft sich aufs engste mit ihr verbindet. Der eigentliche Klassiker der Ruinendichtung ist jedoch erst Macpherson.

James Macpherson (1738–1796). Ein bedeutender Faktor in dem gewaltigen Erfolg, den die ossianischen Gedichte über ganz Europa hin erzielten, ist die landschaftliche Szenerie, die aufs engste mit der Stimmung verwoben ist.

Die poetische Landschaft in ihrer heroischen Herbheit und ihrem verschwommenen Dämmer ist herausgeboren aus der Phantasie eines Dichters, der in den schottischen Hochlanden groß geworden ist. Macpherson ist der erste, der die grandiose Wildheit und Ursprünglichkeit dieser Bergwelt in so bezwingender Weise dichterisch verherrlicht hat. Geikie hält West-Argyleshire für die natürliche Vorlage der ossianischen Landschaft, für die er zwei Hauptcharakteristika angibt: einmal die enge Verbindung von Wasser und Land, die zur Folge hat, daß die malerische Bergwelt der westlichen Hochlande durch eine Überfülle von Wolkenbildungen, Nebel und Regen einen düstren Zug bekommt, – und andrerseits der Reichtum an Burg- und Wachtturmruinen, die sich entlang der Küste auf Felsvorsprüngen und Inseln erheben und lebendiges Zeugnis ablegen für die sturm- und kampfbewegte Vergangenheit.[1])

Es läßt sich nirgends mit Sicherheit feststellen, ob Macpherson bestimmte Örtlichkeiten vor Augen gehabt hat. Dazu sind seine Naturschilderungen zu allgemein und unbestimmt gehalten. Nur wenige markante Einzelheiten treten aus dem düstren Dämmer heraus, das seiner Landschaft ja gerade den eigentümlich suggestiven Reiz verleiht.

Mit unvergleichlicher Meisterschaft hat Macpherson v. a. die Stimmungswelt der Ruine ausgeschöpft, die sich seinem empfänglichen Gemüt von früher Jugend an eingeprägt hatte. In der Nähe seines Heimatortes befanden sich Druidensteine, Klosterruinen und die Reste eines Römerlagers, und auf seinen Hochlandreisen hatte er Gelegenheit genug, den seelischen Gehalt

[1]) Geikie, »Types of Scenery«, S. 41 f., u. »Scottish Reminiscences«, S. 252 ff.

Digitized by Google

der malerischen Burg- und Turmruinen zu erleben. Diese Eindrücke liegen den Bildern verfallener Königshallen zugrunde, die uns in den ossianischen Gedichten, durch den Nebelschleier größer und gewaltiger erscheinend, entgegendämmern.

Einst ließen sie ihre stolzen Türme weithin über das Land leuchten. „High on the coast arose the towers of Crothar."[1]) Der fremde Jüngling, den Gaul verwundet auf der Heide findet, erzählt von seiner Heimat:

„High walls rise on the banks of Duoranna, and see their mossy towers in the stream; a rock ascends behind them with its bending pines. Thou mayest behold it far distant. There my brother dwells" (S. 175).

Vermittelt uns der junge Dichter hier mit einigen genialen Strichen den Eindruck eines malerischen Bildes: die stolze Burg, deren Türme sich in dem vorüberrauschenden Flusse spiegeln und sich wirkungsvoll von dem dunklen Hintergrund der mit Nadelbäumen bestandenen Felsen abheben, so beschränkt er sich an anderen Stellen auf ganz kurze Angaben. Ragende Türme werden zur Lokalbezeichnung verwendet („Usnoth's rising towers", S. 285, s. a. S. 279). Von der hohen Turmzinne der väterlichen Burg hält die Jungfrau Ausschau nach dem Geliebten (S. 280, 298, 372).

Die ewig verrinnende Zeit prägt den Mauern und Felsen ihren Stempel auf, läßt die Oberfläche verwittern und überzieht sie mit Moos und Flechten. „Mossy walls" und „mossy towers" sind stehende Redensarten, und die Zeit selbst wird geradezu „moss of years" genannt.[2])

Einsam stehen die verfallenen Hallen. Wo einst Festesfreude erscholl wo die Barden die Heldenlieder sangen, wohnt jetzt das Schweigen, die „echoing walls" (S. 280, 387) sind geschleift, der Krieg hat seine tiefe Spur hinterlassen. Die Burgen sind in Flammen aufgegangen wie Balclutha, von dessen Untergange Carthon erzählt.

In kindlicher Naivität hatte der Knabe das Schrecknis nicht empfunden und sich an den aufwirbelnden Rauchsäulen erfreut. Doch mit den Jahren dämmerte das Verständnis für die Bedeutung jener Stunden:

„But when the years came on, I beheld the moss of my fallen walls. My sigh arose with the morning and my tears descended with night" (S. 159).

„The moss of my fallen walls" werden hier die Ruinen genannt, über die die Klagerufe dessen hinweghallen, dem bei ihrem Anblick wehmütige Erinnerungen an die schönen Zeiten der Vergangenheit, die er hier verlebt hat, in den Sinn kommen (s. a. S. 183). Düstre Einsamkeit herrscht in den verlassenen Mauern. Klagend erhebt sich der Ruf des Helden, der an die zerstörte Stätte kommt:

„Are these the walls of Muri? grey and lonely they rise on the heath. The chief of shells is sad, and the halls are silent and lonely" (S. 87).

Die Geister der Erschlagenen wandeln inmitten der Ruinen:

---

[1]) »The Poems of Ossian«, Tauchnitz Ed., S. 178. – NB. Alle Seitenangaben innerhalb des Textes ohne nähere Bezeichnung beziehen sich auf diese Ausgabe.

[2]) S. 367; s. a. S. 127, 146, 148, 175, 257, 280 usf.; vgl. Meyer, »Die Landschaft Ossians«, Diss. Jena, S. 35/6.

Meyer weist auch auf die bemerkenswerte Tatsache hin, daß Macpherson nur das Moos erwähnt, das die Mauern mit einer Art Alterspatina überzieht, niemals aber den Efeu, der gerade in Schottland und auch in Gegenden, die dem Dichter gut bekannt sein mußten, üppig gedeiht.

Digitized by Google

„Their ancient halls moulder away. Ghosts are seen there at noon: the valley is silent, and the people shun the place of Lamor" (S. 191; s. a. S. 201 u. 281).

In das Rauschen des Windes, der durch die verlassenen Hallen fährt, mischen sich die Seufzer des Helden, der um die Geliebte klagt: Gaul schreitet zu den Trümmern von Dunlathmon hin.

„The gates were open and dark. The winds were blustering in the hall. The trees strowed the thresholds with leaves; the murmur of night was abroad. Sad and silent on the rock, the son of Morni sat: his soul trembled for the maid" (S. 172).

Harmonisch gleicht sich der düstre Hintergrund der verlassenen Hallen, über denen das Mysterium der Mondnacht liegt, der wehmutsvollen Seelenstimmung des Helden an. Die herbstlichen Blätter, die der Wind über die Schwelle treibt, sind das Symbol für sein verlorenes Glück.

Die Wehmut rückschauenden Alters klingt von der verlassenen Halle wider, in der der gramgebeugte, blinde Greis Lamor einsam sitzt und der großen Tage der Vergangenheit gedenkt (S. 190, 284). Die Erinnerung an jene Zeiten erfüllt auch die Seele Ossians. Die hohen Hallen von Selma, wo die Helden sich um Fingal sammelten, tauchen in seinem Geiste auf: „I feel the joys of other times!" (S. 203), und er fordert seine Begleiterin auf, das Lied von Selma zu singen,

„that the dreams of my youth may return, and the days of the mighty Fingal. Selma! I behold thy towers, thy trees, thy shaded walls! I see the heroes of Morven; I hear the song of the bards" (S. 206).

Vergangen und unwiederbringlich verloren! so klingt es aus diesen Worten heraus. Die Prophezeiung ist wahr geworden:

„Fingal will mourn in his age. He shall behold his flying fame. The steps of his chiefs will cease in Morven. The moss of years shall grow in Selma" (S. 307).

Doch die Ruinen stehen noch. Sie verkünden gleichzeitig die Größe der Vergangenheit wie die Vergänglichkeit des Menschenlebens und all der irdischen Güter, an denen das Menschenherz hängt. Den poetischsten Ausdruck findet diese sentimentale Stimmung der Erinnerung an verblichene Geschlechter, die in den Ruinen ihrer Burgen den Nachfahren mahnende Zeugen hinterlassen haben, in der berühmten Stelle, die oft in Musik gesetzt worden ist:

„ I have seen the walls of Balclutha, but they were desolate. The fire had resounded in the halls: and the voice of the people is heard no more. The stream of Clutha was removed from its place, by the fall of the walls. The thistle shook, there, its lonely head: the moss whistled to the wind. The fox looked out from the windows, the rank grass of the wall waved round its head. Desolate is the dwelling of Moina, silence is in the house of her fathers. Raise the song of mourning, o bards! over the land of strangers. They have but fallen before us: for one day we must fall. Why dost thou build the hall, son of the winged days? Thou lookest from thy towers to-day; yet a few years, and the blast of the desert comes; it howls in the empty court, and whistles round the half-worn shield. And let the blast of the desert come! we shall be renowned in our day!" (S. 154).

Noch keiner vor Macpherson hat das Vergänglichkeitspathos der Ruine mit solcher Eindringlichkeit gepredigt. Seine Worte sind durch und durch getränkt mit der süßen Wehmut, in der die Zeitgenossen schwelgen. Er faßt die Entwicklung, die die Ruinendichtung bis dahin genommen hatte, zusammen und schafft zugleich ein neues wirkungsvolles Vorbild dieser Gattung. Nicht nur die in höchster Potenz ausgeprägte sentimentale Stimmung

Digitized by Google

gibt den Dichtern der Folgezeit fruchtbare Anregung zur Entfaltung der eigenen Gemütswelt, auch die Sprache Ossians findet rege Nachahmung. Die Form der rhythmischen Prosa ist es ja gerade, was der Generation, die noch immer nicht von den Fesseln der konventionellen Dichtersprache losgekommen ist, wie eine Offenbarung erscheint. Insbesondere stellte Macpherson auch in den z. T. an biblische Vorbilder angelehnten Ruinenbeschreibungen eine ganze Reihe von stimmungmalenden Adjektiven zur Verfügung, die in solcher Häufigkeit vordem noch nicht verwendet worden sind. Wir hören von „shaded, dusky, grey, mournful walls", von „dark gates", von „silent, lonely, desolate halls", ungerechnet das stereotype „mossy", das sowohl das Alter wie den melancholischen Schatten bezeichnet, der sich über die verwitterten Mauern breitet.

Thomas Percy (1729–1811). Die »Reliques of Ancient English Poetry«, die Percy 1765 veröffentlichte, geben einen lebendigen Einblick in das literarische Schaffen der Vergangenheit und öffneten den Menschen des 18. Jahrhunderts zum ersten Male den Blick für den Wert der Schätze, die bisher in Staub und Schmutz gelegen hatten. In buntem Durcheinander finden sich in den drei Bänden der »Reliques« alte Volksballaden, die, unbekannten Ursprungs, im 15. und 16. Jahrhundert nach mündlicher Überlieferung aufgezeichnet worden waren, Spielmannsballaden späteren Datums, Bänkelsängerlieder des 17. Jahrhunderts und moderne Nachahmungen der volkstümlichen Balladen. Die Welt, die den Hintergrund dieser volksmäßigen Dichtung (im weitesten Sinne) bildet, ist das Mittelalter; der Geist, der sie erfüllt, ist denkbar verschieden von der Sinnesart des Klassizismus.

Landschaftsschilderungen nehmen, zumal in den echten Balladen, die von einer dramatisch gesteigerten Handlung erfüllt sind, naturgemäß nur einen geringen Raum ein. Hie und da befinden sich einige beschreibende Stellen, die mit wenigen Strichen den landschaftlichen Hintergrund zeichnen: einen sonnenbeschienenen Hügel, einen düstren Wald, ein ödes Moor.

Häufig werden die Burgen erwähnt, die von hohem Berge herab in die Weite grüßen oder drohen.

„On yonder hill a castle standes,
With walls and towers bedight,"[1])

so beginnt die Ballade vom Child of Elle.

Die mit Wall und Graben umzogene väterliche Burg steht im Hintergrund der bösartigen Streiche, die uns in der Ballade »The Baffled Knight, or Lady's Policy« (S. 731) von dem koketten Ritterstöchterlein berichtet werden. Hallt hier der Burghof von dem Gelächter des übermütigen Mädchens wider, so ist die väterliche Burg des heiligen Georg von düsterer Trauerstimmung erfüllt, als der Ritter von seiner Fahrt zur weisen Frau

[1]) »Reliques of Ancient English Poetry«, ed. Schröer, S. 83. (NB. Alle weiteren Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe!) Vgl. a. »Edom o' Gordon«, S. 90:

„He sied his castle all in blaze
So far as he could see";

»Hardyknute«, S. 537/8; »The Marriage of Sir Gawaine«, S. 563; »Valentine and Ursine«, S. 751.

Digitized by Google

wieder heimkehrt. Der Weissagung gemäß ist sein Weib bei der Geburt des Sohnes gestorben.

„In every court and hall he found
A sullen silence reigne;
Save where, amid the lonely towers,
He heard her maidens' plaine."[1])

Eine böse Wetternacht ist es gewesen, in der das tragische Geschick sich erfüllte. Schreckliche Laute waren zu vernehmen, Blitze zuckten, Donner grollte, das Schloß wurde in seinen Grundfesten erschüttert, und unsichtbare Hände entführten das neugeborene Knäblein. — Der Ritter bringt seine Tage in Kummer zu; schließlich kann er es nicht mehr aushalten in den Mauern, die ihm von verflossenem Glück erzählen. Er verläßt die Burg seiner Väter und zieht in die Fremde.

Aus diesem sentimentalen Milieu, das dem Zeitgeschmack voll und ganz entspricht, und aus dem Wundergeschehen vergangener Zeiten führt uns die Ballade »The Rising of the North« mitten hinein in die rauhe Wirklichkeit des schottischen Aufstandes von 1569. Die Insurgenten rücken heran, um Barnard Castle zu belagern, in das sich Sir George Bowes mit seinem Häuflein zurückgezogen hat.

„That baron he to his castle fled,
To Barnard castle then fled hee.
The uttermost walles were eathe to win,
The earles have wonne them presentlie.

The uttermost walls were lime and brick,
But thoughe they won them soon anone,
Long e'er they won the innermost walles,
For they were cut in rocke of stone" (S. 195).

Eckig und charaktervoll wie der Balladenstil, so tritt uns die von den Belagerern schwer bedrängte Burg leibhaftig vor Augen.

Die Schauer des Burgverlieses tun sich auf in »The Spanish Virgin, or the Effects of Jealousy«. Die Spanierin ist auf ihr Kammermädchen eifersüchtig und läßt es kurzerhand in den Kerker werfen, wo es von den Schlangen getötet wird (S. 739). Die ausführliche Beschreibung des unheimlichen, grabesfeuchten, ewig dunklen Verlieses und die ins einzelne gehende Schilderung der furchtbaren Nebenumstände sind so recht geeignet, eine nachhaltige Wirkung auf eine Generation auszuüben, die in der Schauerwelt des »Castle of Otranto« eine angenehme Befriedigung ihres Sensationsbedürfnisses fand.

In den gleichen Bereich der Wirkungsmöglichkeiten gehören die romantischen Beschreibungen düsterer Höhlen und verfallener Hütten im Waldesdickicht[2]), die sich den verwandten Milieuschilderungen der »Fairy Queen« würdig zur Seite gesellen. Diese innere Verwandtschaft Spensers mit der Balladendichtung darf nicht überraschen, da ja in seinem großen epischen Gedichte die gleiche Saite schwingt. Auch die heiteren Szenen spenserischer Schilderungskunst finden ihr Gegenstück in den Balladen. Den in lieblichem Waldtale gelegenen Schlössern der »Fairy Queen« stellen sich

[1]) »The Birth of St. George«, S. 709.
[2]) Vgl. »The Birth of St. George«, S. 707, und »The Heir of Linne«, S. 424.

Digitized by Google

die romantischen Landsitze zur Seite, die Ritter und Könige in den Volksballaden ihren Geliebten errichten.[1])

Die satirischen Zeitgedichte endlich, die im 17. Jahrhundert auf Flugblättern ungeheuere Verbreitung fanden, führen hinein in die Fülle der politischen Ereignisse, der religiösen und kulturellen Kämpfe, die durch ihr vielbewegtes Hin und Her diesem Jahrhundert den charakteristischen Stempel aufprägen.

Die gute alte Zeit in mannigfachem Sinne wird der verwirrten und verdorbenen Gegenwart gegenübergestellt. In »The Old and Young Courtier« heben sich die alten, ehrbaren Sitten und Gebräuche des elisabethanischen Adels erfreulich von dem neumodischen, affektierten Gebaren der nachfolgenden Generationen ab.

„With an old hall, hung about with pikes, guns and bows,
With old swords, and bucklers, that had born many shrewd blows,
And an old frize coat, to cover his worship's trunk hose,
And a cup of old sherry, to comfort his copper nose" (S. 478).

Das ist das gemütliche, altehrwürdige Heim der Väter. An dessen Stelle hat die junge Generation ein neues Haus errichtet, das mit allem Luxus der Neuzeit ausgestattet ist, der nur zum Anschauen, nicht zum praktischen Gebrauch dient.

Das bilderstürmerische Wüten der Puritaner wird in sarkastischen Reimversen verspottet. Eines der populärsten von diesen Gedichten ist »The Downfall of Charing Cross«.[2])

Begreiflich ist es, daß gerade in den volkstümlichen satirischen Liedern das so häufig gebrauchte Schlagwort von Aberglauben, Mönchsunwesen und Papisterei auftaucht. Die Atmosphäre der konfessionellen Spaltung, die durch die Reformation herbeigeführt wurde, mit all ihren Nachwirkungen weht durch das Zwiegespräch zwischen „Plain Truth" und „Blind Ignorance", dessen Schauplatz, wie Percy angibt, in den Ruinen der Abtei von Glastonbury zu suchen sein dürfte (S. 449).

Wir sehen, daß in dem vielgestaltigen Bilde der bis dahin wenig geachteten vergangenen Kulturepoche, das die percysche Sammlung der Generation von 1760 vor Augen rückt, die mittelalterlichen Burgen, Kirchen und Klöster einen lebensvollen Bestandteil ausmachen. Die Burgen zumal mit ihren Wällen, Türmen und Zinnen schauen allerorts von den Bergen herab und sind umwogt von einem vielbewegten Leben, das von überirdischen Wundern und Geheimnissen bis hinüber zum wirklichkeitsharten Alltagsgeschehen in allen Farben schillert. Sentimentale Stimmungen, die zum guten Teil auf Kosten der bessernden Tätigkeit des Herausgebers zu setzen sind, tragen erheblich dazu bei, dieses mittelalterliche Milieu dem Geschmacke des Publikums mundgerecht zu machen und – in enger Berührung mit der nach gleicher Richtung zielenden Spensertradition – die Vorliebe für „strong Gothic painting" (S. 704) zu verstärken. Der knappe, schlichte, urwüchsige

[1]) Vgl. »The Lady Turned Sewing-Man«, S. 614, und »Fair Rosamond«, S. 348.

[2]) S. 483. – Dieses Kreuz ist einer der im gotischen Stile gehaltenen Denksteine, die Eduard I. an jeder Stelle errichten ließ, wo der Trauerzug, der die Leiche seiner Gemahlin von Lincolnshire nach Westminster gebracht, gerastet hatte.

Digitized by Google

Stil der Balladen liefert der Dichtung der Folgezeit außerdem ein wertvolles Muster für eine Schilderungskunst, die mit einfachen Mitteln höchste poetische Schönheit zu erreichen trachtet.

3. Zusammenfassung.

Der vielbewegte Kampf um den Vorrang, der sich seit 1750 mit zunehmender Schärfe zwischen dem klassischen und dem gotischen Ideal abspielt, spiegelt sich in mannigfacher Weise in der Dichtung wider. Nüchterne aufklärerische Gedanken mengen sich in bezeichnender Weise in den Gefühlsüberschwang der Melancholiedichtung ein, v. a. bei Denton. Einen eifrigen Vorkämpfer findet der Klassizismus in William Whitehead. Das alte Vorurteil gegen die Klöster bleibt lebenskräftig. Denton schreibt ein »House of Superstition«, und der Renegat Jerningham wettert beim Anblick einer Klosterruine in weit schärferem Tone noch als Shenstone gegen die Mißstände der katholischen Kirche los. Nichtsdestoweniger beginnt das ehedem verachtete Mittelalter immer stärkere Anziehung auszuüben, und insbesondere umgibt sich die Gotik, der sichtbare Ausdruck der lebendigen Kräfte jener Vergangenheit, mit einer leuchtenden Glorie. Marksteine auf dem Wege zu ihr sind die erneut zu erwähnenden reiferen Gedichte Thomas Wartons, »Ossian« und Percys »Reliques«.

Besondere literargeschichtliche Bedeutung bekommen die Jahre 1750–65 dadurch, daß sie die Blüteperiode der Melancholiedichtung darstellen. Als Stimmungshintergrund dieser Poesie dienen Nacht, Friedhof, gotische Gebäude und insbesondere die (antike wie gotische) Ruine. Auf fruchtbaren Ansätzen sich gründend, entwickelt sich in jenen Jahren aus dem allgemeinen Rahmen heraus eine besondere Gattung der Ruinendichtung, als deren Hauptvertreter Cunningham, Jerningham, Ogilvie, (Shenstone) und »Ossian« anzusehen sind. Ihre poetischen Fähigkeiten sind verschieden, und verschiedenartig ist auch die Stellung, die sie zu ihrem Thema einnehmen.

Das uralte Lied von der „vanitas vanitatum" klingt uns jetzt v. a. von dem Ruinengemäuer der heimischen Burgen entgegen. Die Ruine wird dargestellt als die Wohnstätte der alleszerstörenden Zeit, wehmutsvoll wendet sich der Sinn zurück in die Vergangenheit, wo Waffenlärm oder Festesjubel innerhalb der Burgmauern erscholl, und wo fromme Beter in den Kreuzgängen des Klosters wandelten. Die einstige Pracht ist zertrümmert. Die Geister der ehemaligen Bewohner erheben sich um die Mitternachtsstunde aus den nahe gelegenen Gräbern (eng ist die Verknüpfung von Friedhofs- und Ruinenmilieu) und schreiten klagend über die zerstörten Stätten ihres einstigen Wirkens hin. Für die ernsthaften Vergänglichkeitsbetrachtungen stehen Cunningham und Jerningham Grays Elegie deutlich erkennbar als Vorbild vor Augen. Ogilvie benutzt die traditionelle Form des Vergänglichkeitskataloges. Selbst wenn diese Betrachtungen an sich keinen bedeutenden künstlerischen Wert besitzen, so sind sie doch i. a. frei von dem nüchternen, kaltverstandesmäßigen Tone der klassizistischen Blüteperiode. Sie sind durch-

Digitized by Google

tränkt von der modischen Sentimentalität. Ein Vergleich der Woodstockgedichte aus dem ersten Drittel des Jahrhunderts mit der Woodstockelegie von 1759 zeigt deutlich, welche Wandlung in dieser Zeit vorgegangen ist. Die poetischste Ausprägung gewinnt das Ruinenpathos im Rahmen der melancholischen Stimmung »Ossians«.

Von allgemeinen Vergänglichkeitsreflexionen hat sich die Dichtung zur Wiedergabe persönlichen Erlebens hinübergewandt, wenn auch die sentimentale Mode eine individuelle Formung großenteils noch unterdrückt. Der verfallene Turm wird von Grainger und Ogilvie unter den stereotypen Dekorationsstücken melancholischer Stimmungen aufgezählt. Einsam gelegene Burg- und Klosterruinen sucht man im Düster einer schlaflosen Nacht auf, um sich dort der süßen Melancholie hinzugeben (Miss Whateley, Denton, Anonymus der Woodstockelegie).

Die Ausgestaltung des Ruinenmilieus, das den Hintergrund abgibt für die melancholischen Betrachtungen und Herzensergüsse, hält sich, wie die darübergebreitete Stimmung selbst, in dem durch große Vorbilder vorgezeichneten Rahmen. Abenddämmerung und Mondnacht verleihen den Stimmungsbildern ein düster-ernstes Gepräge. Geheimnisvoll geistert das gespenstische Mondlicht über das verfallene Gemäuer, an dem der Zug der Geister vorüberwandelt. Von dem zerfallenen Turm läßt die Eule ihren todverkündenden Ruf ertönen. Fledermäuse flattern um die efeubewachsenen Mauern. Zu deren Füßen breitet sich ein wüstes Durcheinander von Steintrümmern, zwischen denen Eibenbäume, Dornbüsche und Heidekraut hervorwachsen: die übliche Staffage, zumeist mit einem beschränkten Schatz von Ausdrucksmitteln dargestellt, zu dem v. a. Gray erhebliche Beiträge liefert. Bei Ogilvie zeigt sich zum ersten Male offenkundig die shakespearische Milieukunst als Vorbild der Stimmungsschilderung. Eine besondere Kunst der Ruinenbeschreibung besitzt Macpherson, der mit wenigen Einzelzügen ein wirkungsvolles „impressionistisches" Bild hervorzaubert.

Während bei den minderen Talenten die Szenerie nur den Wert einer künstlich gemalten Kulisse hat, läßt Macpherson etwas von dem geistigen Gehalt der schottischen Berge und Burgruinen in seine Schilderung einfließen. Auch bei Cunningham finden sich lyrische Motive, die die Grenzen des Üblichen verlassen und im Untergrunde persönlichen Erlebens verankert liegen, und außerhalb des engen Rahmens der Ruinendichtung bei Smart, der ein feines Verständnis für den Zusammenklang von Landschaft und alten gotischen Gebäuden an den Tag legt. In den genannten Jahren vollzieht sich die bewußte Hinwendung zu den malerischen Schönheiten der freien Landschaft, zu denen insbesondere die gotischen Bauwerke und Ruinen gehören. Der frische, von echter Heimatliebe diktierte Ton des satirischen Gedichtes Graves' läßt am deutlichsten den Fortschritt in der Entwicklung des Landschaftsempfindens erkennen. Doch hält eben mit der Erneuerung der ästhetischen Auffassungsgabe die Regeneration des Ausdrucksvermögens nicht gleichen Schritt. Literarische Vorbilder bleiben maßgebend, und insbesondere gibt Miltons »L'Allegro« das Muster ab für Heimatschilderungen, in denen neben der einfachen Bauernhütte das gotische Schloß einen Sonderplatz erhält.

Digitized by Google

6. Kapitel

Der Ausgang des 18. Jahrhunderts.

1. Allgemeiner Charakter der Zeit.

Wir hatten das 18. Jahrhundert gekennzeichnet als eine literarische Übergangsperiode, in der aus altüberkommenen Zusammenhängen neue Triebkräfte sich in der Entwicklung richtunggebend entfalten. Mit dem Jahre 1765 ist nun der Punkt erreicht, wo das Neue sich seinen Platz neben dem Alten nach zähem Kampfe errungen hat, und die Folgezeit ist charakterisiert durch die bunte Mannigfaltigkeit und Vielbewegtheit der endgültigen Auseinandersetzung zwischen den gegeneinander stehenden Parteien.

Die durch »Ossian«, die »Reliques« und »The Castle of Otranto« zu hellen Flammen entfachte Schwärmerei für das Mittelalter und die Gotik nimmt in den letzten drei Jahrzehnten breiteste Ausmaße an. Diese Zeit schafft die Vorbedingungen für den gewaltigen Erfolg, den W. Scott zu Beginn des neuen Jahrhunderts mit seinen historischen Verserzählungen und Romanen erzielte. Zwischen Walpole und Scott liegt eine stattliche Reihe von „gotischen" Schauerromanen, in denen sich seit etwa 1790 der Einfluß der deutschen Ritterromantik als verstärkender Faktor geltend macht.

Das Bild der Vergangenheit bekommt jetzt immer deutlichere Umrisse und wird langsam wirklichkeitsnäher. Der Ausgang des 18. Jahrhunderts ist gekennzeichnet durch eine ungeheuere Vielseitigkeit und Ausdehnung der Altertumsforschung, in der sich Leute vom Fach und Dilettanten, Gelehrte und Dichter die Hand reichen, sich gegenseitig unterstützen und anregen.

Die »Reliques« gaben fruchtbare Anregung zur Zusammentragung der halbverschollenen Schätze altheimischer Volksdichtung (Herd, Burns, W. Scott usw.). Sammlungen mittelalterlicher Versromane wurden veröffentlicht (Ellis usw.). Gelehrtes Interesse wandte sich den älteren Dichtern zu (Milton-Ausgabe von J. Warton, Chaucer-Ausgabe von Tyrwhitt, Aufblühen der Shakespearephilologie unter Steevens und Malone). Charakteristisch ist die Vielseitigkeit des antiquarischen Interesses Ritsons, der als erster mit rigoroser Strenge die Grundsätze historischer Exaktheit verficht.

Erhöhte Aufmerksamkeit wendet sich der gotischen Architektur zu. Es ist schon mehrfach darauf hingewiesen worden, daß gerade um 1770 eine neue Welle altertumskundlicher Publikationen einsetzt, die durch reiches Bildmaterial die Baudenkmäler der britischen Inseln einem größeren Publikum vertraut machen wollen (vgl. S. 31). Durch die letzten Jahrzehnte weht ein Hauch der Altertumsbegeisterung und des Forschungseifers. Will man sich einen Begriff davon machen, so braucht man sich nur einmal den angeregten Kreis anzuschauen, der auf dem Landsitze des begeisterten Altertumsfreundes Riddell gleichgesinnte Männer wie Burns und Captain Grose zu regem Gedankenaustausch und fröhlichem Gelage zusammenschloß, braucht sich nur das tragische Geschick des jungen Chatterton zu vergegenwärtigen oder den Entwicklungsgang W. Scotts zu verfolgen.

Digitized by Google

Die gleiche Sehnsucht, die in der vermeintlichen Gefühlswärme und Ursprünglichkeit des Mittelalters Befriedigung findet, spricht sich auch aus in dem machtvollen Drange zur ungeformten, grandiosen, malerischen Natur, der um 1770 den höchsten Spannungsgrad erreicht.

Kurz nach 1765 beginnt die Ära der großen Reisen durch England, Wales, Schottland und Irland.[1]) Namen wie Arthur Young, Gray, Hutchinson, West, Cradock, Pennant u. a. m. sind hier zu nennen. Ihre Reisen wurden in Briefen, Tagebuchblättern und Reisebeschreibungen dem großen Publikum bekannt und trugen im Verein mit den fruchtbaren Anregungen, die von der Dichtung («Ossian») ausgingen, wesentlich dazu bei, das ästhetische Empfinden für die wildromantischen Schönheiten der heimischen Berge zu verstärken.[2])

Eine besondere Bemerkung verdient an dieser Stelle der Geistliche William Gilpin, der seine Ferienreisen dem bestimmten Zwecke widmete, die heimische Landschaft unter dem Gesichtspunkte des Malerischen zu betrachten. Unter malerischer Schönheit versteht er die Schönheit, die sich in einem Gemälde gut ausnimmt. Nach seiner Ansicht sind die Regeln der ästhetischen Betrachtung, die er einschlägt, aus der Natur entnommen, so daß ihre eigenen schönsten Formen für ihn den Maßstab der Bewertung bilden. Der Kontrast ist für ihn die Hauptquelle malerischer Wirkungen. Er besitzt ein feines Empfinden für die harmonische Abwechslung der Teile, für die Mannigfaltigkeit der Farben, für das belebende Spiel von Licht und Schatten, für den Zusammenklang der Einzelfaktoren zum Ganzen. England ist, wie er nachweist, besonders reich an pittoresken Szenerien. Die Ruinen sind für ihn naturgemäß malerische Objekte höchster Potenz; er nennt sie schöne Bilder der Verzweiflung.[3]) Einen ähnlichen Vorzugsplatz nimmt die Ruine in den ästhetischen Erörterungen ein, die Uvedale Price, der eigentliche Ästhetiker des Malerischen, in seinem »Essay on the Picturesque . . . « niedergelegt hat. Price weist dem Malerischen eine mittlere Stellung zwischen dem Schönen und Erhabenen an und erkennt als seine Elemente u. a. verschiedene Farbtöne, unsymmetrische Form und „die imponierenden Spuren des Alters".[4])

Das malerische Prinzip findet seine vollkommenste Verwirklichung in der Kunst, der es letzten Endes entstammt, in der Malerei. In den Spuren Wilsons wandelnd, schuf in den siebziger Jahren Paul Sandby seine prächtigen Waliser Bilder. Er deutet die Umrisse der altersgrauen Gebäude, die er malt, nur eben an; ein zarter atmosphärischer Schleier, der darüber gebreitet liegt, läßt die Konturen verschwimmen; so liegen seine Ruinen in dem gleichen Dämmer wie die verlassenen Hallen von Balclutha und Selma – eine Kunst, die unter der Meisterhand Turners zur Vollendung gedieh. Zwischen Sandby und Turner schiebt sich eine stattliche Reihe junger Maler ein, die ihren Pinsel in dem neuen Geiste zu führen wissen. Sie suchen die malerischen Szenerien der britischen Inseln auf und halten das, was

[1]) Vgl. Reynolds, a. a. O. S. 223 ff., Chapt. IV: Travels.
[2]) Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet sind die Berichte freilich nicht alle gleichwertig.
[3]) Vgl. H. Richter, a. a. O. 1/2, S. 21.
[4]) Vgl. ebenda, 1/2, S. 23.

Digitized by Google

Worte in den Reiseberichten kaum in genügender Weise wiederzugeben vermögen, im Bilde fest. Ein beliebtes Motiv sind Burgen und Ruinen im Mondschein. Hervorzuheben ist, daß diese Landschaften trotz des sentimentalen Schimmers, der sich darüber breitet, ein ausgeprägtes Lokalkolorit tragen.[1])

Der Zug zum Natürlichen ist besonders auch in der Gartenkunst zu entdecken, die seit Anfang des Jahrhunderts das Kampffeld für Auseinandersetzungen in Geschmacksfragen abgegeben hatte. Die extreme Durchführung des malerischen Prinzips und das Bedürfnis nach sentimentalen Szenerien hatte zur (naturwidrigen) Errichtung künstlicher Ruinen geführt. In den siebziger Jahren nun werden Stimmen laut, die sich dagegen wenden. Gilpin kritisiert an Stuckburgh, daß die Ruinen nicht gut fabriziert sind. Er ist zwar nicht prinzipiell gegen die Aufnahme künstlicher Ruinen in die Gärten, im Gegenteil, er findet:

„When it is well done, we allow that nothing can be more beautiful: but we see everywhere so many absurd attempts of this kind, that when we walk through a piece of improved ground; and hear of being carried next to see the ruins, if the master of the scene be with us, we dread the encounter."[2])

Einen überaus scharfen polemischen Ton gegen die Verunstaltung von Gottes freier Natur durch künstliche Ruinen und über die modische Nachahmung alter Bauwerke und Gemälde schlägt R. Graves in seinem Roman «The Spiritual Quixote« (1772 an.[3]) Auch andere Stimmen werden laut, die für die malerischen Schönheiten der freien, von keinerlei menschlicher Einwirkung geänderten Landschaft eintreten, deren Reize von einem Claude und Rosa selbst nicht annähernd wiedergegeben werden können.[4])

Die beiden feindlichen Lager in der Gartenkunst: die Vertreter des die obgenannten Meister nachahmenden malerischen Gartenstiles (Price, Knight) und ihre Gegner, die die Tradition der eigentlichen Landschaftsgartenschule Kents und Browns fortsetzten (Repton u. a.), trafen sich schließlich auf einer mittleren Linie: Price versteht unter ernstlicher Nachahmung Claudes die Kombination solcher natürlicher Landschaftsfaktoren, die der Maler als Motiv für sein Bild wählen würde. Auch auf literarischem Gebiete werden in dem Kampfe der immer noch mit nahezu gleichstarken Kräften gegeneinander strebenden Parteien der „Klassiker" und „Romantiker" Versuche zu einer gütlichen Einigung unternommen, so von Hugh Blair in den seit 1759 in Edinburgh gehaltenen »Lectures on Rhetoric and Belles Lettres« und von Vicesimus Knox in seinem «Essay on the Prevailing Taste in Poetry« (1777).[5])

Der Kronwächter des Klassizismus war Dr. Johnson, der von etwa 1760 an bis zu seinem Tode (1784) eine Art literarischer Diktatorschaft ausübte. Zu der konservativen Partei gehört auch Goldsmith. Die popesche Tradition erlebte im Ausgange des Jahrhunderts in der Dichtung sogar noch einmal eine nicht unbedeutende Nachblüte, allerdings von der senti-

[1]) Vgl. Reynolds, a. a. O. S. 318.
[2]) Reynolds, a. a. O. (1. Aufl. 1896!), S. 190.
[3]) Reynolds, a. a. O. S. 270.
[4]) Vgl. u. Anonymus.
[5]) Vgl. Beers I, S. 211.

Digitized by Google

mentalen Tendenz der Zeit umgestaltet.[1]) Die Gedichte der neoklassizistischen Poeten (Day, E. Darwin, Hayley, Rogers) zeigen in mannigfachster Vermischung die Strömungen auf, die in jenen Tagen zusammenfließen. Ein besonders anschauliches Bild von der Fülle literarischer Tendenzen, die sich um 1790 lebendig durcheinanderwirken, bekommt man aus Rogers' »Pleasures of Memory«. Die metrische Form hat Popes »Essay on Man« zum Vorbild, die wissenschaftlichen Erörterungen über das Erinnerungsvermögen entsprechen dem didaktischen Zug des Klassizismus, doch ebenso kommen die Verehrer des gotischen Mittelalters, die sentimentalen Einsamkeitsschwärmer und die Freunde malerischer Landschaftsszenerien auf ihre Rechnung. Aus dieser Vielseitigkeit erklärt sich der ungeheuere Erfolg des Gedichtes, das nicht weniger als 11 Auflagen erlebte.[2])

Aufschlußreich für die im Laufe des Jahrhunderts sich vollziehende Geschmackswandlung ist ein Blick auf die Landschaftsdichtung, deren Tradition von »Cooper's Hill« bis in die Romantik hinein nicht abbricht. Anstelle der generellen Landschaftsbeschreibungen, die des persönlichen Hauches entbehren, schieben sich allmählich naturnahe Wirklichkeitsbilder, denen genaue Beobachtung und liebevolle Einfühlung zugrunde liegen, und die historischen Abschweifungen, die zwischen die beschreibenden Partien eingestreut sind, dienen nicht nur mehr als Anknüpfungspunkte für nüchtern moralische Erörterungen, sondern sind getragen von einer echten und ehrlichen Begeisterung für die heimische Vergangenheit.

Der Fortschritt in der dichterischen Behandlung der Natur gehört in das Kapitel der allmählichen Neuentwicklung einer von echtem Gefühl getragenen Lyrik, der im Zeitalter des Rationalismus die Lebensluft entzogen war, und die gegen Ende des Jahrhunderts die sentimentale Mode ablöst. Die Anfänge zu einer solchen Lyrik liegen bei Leuten wie Collins Gray und Smart. In den sechziger und siebziger Jahren mehren sich die Beispiele, wo es einzelnen Dichtern gelingt, ihren Versen den eigentümlichen Reiz schlichter, ungezwungener Ursprünglichkeit zu verleihen, und über Chatterton, Blake, Cowper, Burns führt der Weg zu Wordsworth, für den die Poesie nichts weiter ist als „a spontaneous overflow of powerful feelings".

2. Einzelbetrachtungen.

Stärker als in der vorhergehenden Periode spielt jetzt die Diskussion der Geschmacksfragen in die Dichtung hinein. Nachdem die ästhetischen Probleme in den Prosaschriften der Kritiker genügend erörtert waren, durften sie sich nun umso eher auch in gefälliger poetischer Form darbieten.

Anonymus. Die Stimmung des „retour à la nature" findet typischen Ausdruck in den anonymen »Verses, written in London, on the Approach of Spring«.[3]) Der Dichter beschreibt eingangs den Zauber der Frühlingsnatur und die Freuden des Landlebens und fragt dann: Was sind dagegen

[1]) Vgl. Pierce, a. a. O. S. 23.
[2]) Vgl. ebenda, S. 29.
[3]) Terminus ante quem ist 1783, das Veröffentlichungsjahr von »Pearch's Collection«.

Digitized by Google

die rauschenden Feste und der prunkende Luxus, die man in der Stadt geboten bekommt? – Auch die Kunst kann die Reize der frühlingsjungen, sprießenden Natur nicht so wahr und echt darstellen, wie sie in Wirklichkeit sind. Kann Claude Lorrain etwa das Farbenspiel der Morgenröte oder das Düster eines in der Abenddämmerung träumenden Waldes, kann Salvator Rosa eine altehrwürdige, knorrige Eiche in voller Naturtreue auf die Leinwand bannen? Und weiter: Kann die von Menschen erdachte und ausgeführte Musik ein solches Entzücken hervorrufen wie der vielstimmige Chor der Waldvögel?

„ . . . or can thy strain,
Oh matchless Purcell!, with so wild a charm
Transport the mind, as when at dusk of eve
From the hoar battlement the lone owl's cry
Pierces the awful silence, and the fall'n
And time-worn hollow towers convey the sound
To the near wood, where in the devious path
Retired Fancy wanders . . . ? " (Pearch II, S. 157.)

Sie hört den fern verhallenden Ruf des Kuckucks, und das dumpfe Brüllen der frei grasenden Kühe dringt von fern her an ihr Ohr; sie fährt erschreckt zusammen, wenn ein Windstoß raschelnd und raunend durch die Blätter geht, oder wenn ein Stier, der in der Nähe weidet, unvermutet geräuschvoll durchs Gebüsch bricht, usf.

Immer wieder klingt es heraus: Allein die freie, unverdorbene, ländliche Natur schenkt echte Freuden, die durch alle billigen und geistlosen Vergnügungen des Stadtlebens nicht aufgewogen werden können. Keine noch so hohe Kunst kommt den Werken der Natur gleich. Ihre Lebensfülle und Farbenpracht ist schlechterdings unnachahmlich. Als Beispiel dafür führt der Dichter – das ist für uns von besonderer Bedeutung – auch die „Musik der Ruine" an, den nächtlichen Eulenschrei, der durch den Widerhall innerhalb der verfallenen Turmmauern noch einen Ton dumpfer und unheimlicher wird und hohl über die Wipfel hin verklingt.

William Mason (1724–1797). Auch die Erörterung des malerischen Prinzips in der Gartenkunst findet einen bedeutsamen Niederschlag in der Dichtung. Mason, dessen elegische, in gotisches Milieu versetzten Jugendgedichte bereits behandelt wurden (s. S. 96), fühlt sich in dem langen didaktischen Gedicht »The English Garden« als der poetische Herold des malerischen Gartenstiles.[1])

Mason hat von Jugend auf großes Interesse für die Landschaftsmalerei gehabt. Daraus erklärt sich, daß er aufs nachdrücklichste den Grundsatz vertritt, der Landschaftsgärtner solle beim Maler lernen. In schärfster Weise eifert er gegen den formalen Garten. Den klassizistischen Geschmack, dem es gefällt, der verträumt an einem stillen Plätzchen ruhenden Nymphe das Steingefäß zu rauben, auf das sie sich stützt, und es auf eine muschelverzierte, prunkende Terrasse zu postieren, bezeichnet er in der bereits 1747 verfaßten »Ode to a Water Nymph« geradezu als „Gothic Art"![2])

[1]) 1772 erschien das erste Buch, 1777 folgte das zweite Buch, 1779 das dritte, 1782 das vierte.
[2]) Ch. XVIII, S. 328.

Digitized by Google

Ausführlich berichtet Mason über die Ausgestaltung malerischer Einzelszenerien. Eine wichtige Rolle spielen dabei natürlich die Ruinen. Er hat nicht allzuviel übrig für künstlich angelegte Ruinen; glücklich schätzt er den Parkbesitzer, der auf seinem Grund und Boden die Überreste einer Burg oder eines Klosters besitzt, die in England so häufig sind. Mason spricht die alten Phrasen von Tyrannei und Aberglauben nach, die seit zwei Jahrhunderten den Burg- und Klosterruinen zukommen. Doch die Bauwerke, die furchtbar waren, als sie ihren Zweck noch erfüllten, haben durch den Zerfall einen ganz neuen ästhetischen Reiz bekommen:

„[Time's] gradual touch
Has moulder'd into beauty many a tower,
Which, when it frown'd with all its battlements,
Was only terrible; and many a fane
Monastic, which, when deck'd with all its spires,
Serv'd but to feed some pamper'd abbot's pride,
And aws th'unletter'd vulgar."[1])

Eingehend befaßt sich Mason mit der Frage, für die Gebäude im Garten einen passenden Hintergrund zu schaffen. Er empfiehlt die Anlage von Waldkulissen, um das Ziegeldach einer Scheune besser hervortreten zu lassen oder den Zinnen und Türmchen eines gotischen Hauses, das sich „bosom'd high in tufted trees" bedeutend besser ausnimmt als ohne diese Folie, die nötige Wirkung zu verleihen.[2])

Die Quintessenz seiner Forderungen für den malerischen Landschaftsgarten teilt Mason in einer rührsamen Geschichte mit, die den Inhalt des 4. Buches bildet. Mit patriotischem Stolz weist er da auf die Bodenständigkeit der gotischen Architektur hin, die deren vorzugsweise Verwendung in der Gartenkunst vor dem antiken Stil vollauf rechtfertigt.

Alcander hat von seinem Vater den Familiensitz geerbt, der ein Prunkstück altheimischer Baukunst darstellt:

„ . . . turrets, spires,
And windows, climbing high from base to roof
In wide and radiant rows, bespoke its birth
Coeval with those rich cathedral fanes,
(Gothic ill-nam'd) where harmony results
From disunited parts; and shapes minute,
At once distinct and blended, boldly form
One vast majestic whole. No modern art
Had marr'd with misplac'd symmetry the pile."
(Ch. XVIII, S. 392.)

Mason zeigt in diesen Versen ein tiefes Verständnis für den Eigenwert der gotischen Architektur.

Die Umgestaltungen, die Alcander nun an seinem Besitztum vornimmt, halten sich alle in dem altehrwürdigen Stile. Zunächst umgibt er seinen Grund und Boden mit einem zinnenbewehrten Wall, innerhalb dessen er dann allerlei Bauten „in castle-semblance" aufführt. So errichtet er eine Scheune mit Scheinfallgittern, ein Taubenhaus in Gestalt eines gotischen Turmes und Strebepfeiler zum Anketten des Viehs. Um den Eiskeller und die Meierei in den Rahmen des Ganzen einzupassen, umgibt er sie mit den

[1]) Book I, Ch. XVIII, S. 382; vgl. a. Shenstone, »The Ruin'd Abbey«, s. S. 115.
[2]) Book I, Ch. XVIII, S. 389.

Digitized by Google

aus moosbewachsenen Steinen künstlich hergestellten Mauern einer Kloster-ruine.

„So shall each part, tho' turn'd to rural use,
Deceive the eye with those bold feudal forms
That fancy loves to gaze on." (Ch. XVIII, S. 392.)

Nerina zuliebe, die durch einen Schiffbruch zu ihm verschlagen wird, gestaltet er die Anlage immer weiter aus. So wird sein Landsitz bald weithin berühmt. Überallher kommen Fremde, um das Wunder zu bestaunen. Ein junger Mann (wie sich nachher herausstellt, der Verlobte Nerinas) ist besonders des Lobes voll, weil alles, was er sieht, bodenständigen Charakter trägt.[1]) Daraufhin wirft Alcander ein, daß der alte Herrensitz doch wohl auch keinen Tadel gefunden haben würde, wenn er nach den Regeln griechischer Architektur erneuert worden wäre. Doch der Fremde erhebt feierlich Einspruch, und Alcander, der sich über seinen Eifer freut, stimmt ihm natürlich von Herzen zu. In den Worten, mit denen er ihren gemeinsamen Standpunkt zusammenfaßt, gibt er den Grund dafür an, weshalb antike Ruinen nicht in die englische Landschaft hineinpassen:

„ . . . Time's rude mace has here all Roman piles
Levell'd so low, that, who on British ground
Attempts the task, builds but a splendid lye
Which mocks heroic credence. Hence the cause
Why Saxon piles or Norman here prevail:
Form they a rude, 't is yet an English whole."
(Ch. XVIII, S. 395.)

Masons Ausführungen sind einmal für uns wichtig, weil sie zeigen, wie stark in den siebziger Jahren das Gefühl für den künstlerischen Eigenwert und die Bodenständigkeit der Gotik geworden war. Mason spricht außerordentlich selbstbewußt. Es ist daran zu erinnern, daß er früher schon eine große Neigung zur Gotik besessen hat, wenn er sich auch in »Isis« z. B. noch sehr in klassizistischen Anschauungen befangen zeigt (vgl. S. 107 f.). Andrerseits sehen wir aus »The English Garden«, wie die Schwärmerei für die heimische Baukunst und das Bestreben, malerische Effekte zu schaffen, zu dem Extrem des „gotischen" Gartens führt, in dem alles nur Mögliche ein gotisches Gewand angelegt bekommt.

Die sentimentale Dichtung gehört, wie gesagt, zu den literarischen Strömungen, die im Ausgange des 18. Jahrhunderts die bunte Mannigfaltigkeit des literarischen Lebens ausprägen helfen. Die süße Melancholie übt ihren Einfluß v. a. auf jugendliche Gemüter aus, die ja erfahrungsgemäß in besonders hohem Grade zu trübsinnigen Wehmutsstimmungen neigen. Beers und im Anschluß an ihn Schöffler haben darauf hingewiesen, daß die Mehrzahl der vom »Penseroso« inspirierten Einsamkeitsdichter Junggesellen und Jugendliche waren.[2]) Um 1770 treffen wir nun drei junge Schotten an, deren Dichtung mehr oder weniger ein Ausdruck pessimistischen Weltschmerzes ist, der sich an der Fülle der literarischen Vorbilder des sentimentalen Genres genährt hat: Bruce, Logan und Graeme. Gray, Collins, Spenser, der Schauerroman und insbesondere »Ossian«, das neue Evangelium resig-

[1]) Vgl. Ch. XVIII, S. 394.
[2]) Vgl. Beers I, S. 168, und Schöffler, a. a. O. S. 84.

Digitized by Google

nierter Weltbetrachtung, haben ihre Phantasie entzündet und ihnen brauchbare Motive und Stilmittel geliefert.

Michael Bruce (1746–1767). Bruce, ein Weberssohn aus einem kleinen Dorfe am Ostufer des Lochleven (Kinrossshire), mußte frühzeitig seinen Schulmeisterberuf aufgeben, da seine überaus zarte Natur unter dem rauhen schottischen Klima der Schwindsucht anheimfiel. Angesichts des nahen Todes verfaßte er sein Gedicht »Loch Leven« als einen Heil- und Abschiedsgruß an seine Heimat.

Ausführlich verweilt er in seiner Beschreibung bei der Klosterruine, die sich auf einer inmitten des Sees, der Einmündung des Gairney gegenüber gelegenen Insel befindet, und bei Lochleven Castle, das dräuend über den See hinwegschaut. Aus einem Briefe an einen Mr. Pearson[1]) geht hervor, daß er den Ruinen der Heimat ein starkes antiquarisches Interesse entgegenbrachte, das zu der auf nüchterne Alltagsdinge und bloßen Gegenwartsnutzen bedachten Gesinnung der umwohnenden Landleute in wirksamem Gegensatz steht.

Das Inselkloster hat, wie uns Bruce in seinem Gedichte[2]) berichtet, ein ehrwürdiges Alter. Es stellte einen vorgeschobenen Posten dar inmitten der heidnischen Bevölkerung, die Odin ihre Opfer darbrachte.

„Here superstition for her cloister'd sons
A dwelling rear'd, with many an arched vault;
Where her pale vot'ries at the midnight hour,
In many a mournful strain of melancholy,
Chanted their orisons to the cold moon.
It now resounds with the wild shrieking gull,
The crested lapwing, and the clamorous mew,
The patient heron, and the bittern dull,
Deep-sounding in the base, with all the tribe
That by the water seek th'appointed meal.
From hence the shepherd in the fenced fold,
'T is said, has heard strange sounds, and music wild;
Such as in Selma, by the burning oak
Of hero fallen, or of battle lost,
Warn'd Fingal's mighty son, from trembling chords
Of untouch'd harp, self-sounding in the night."

Vielleicht sind es auch die Wehrufe des Wassergeistes, der allnächtlich aus seiner Grotte emporsteigt und die Unerbittlichkeit der zerstörenden Zeit beklagt. Sein wehmütiges Lied ertönt auch durch die verlassenen Hallen von Lochleven Castle, das einst ein gewaltiger, wehrhafter Bau war. Doch jetzt erklingt kein Festesjubel mehr in seinen Mauern, und die hell erleuchteten Fenster spiegeln sich nicht mehr vielfach gebrochen in den Wellen des Sees.

„But naked stand the melancholy walls,
Lash'd by the wintry tempests, cold and bleak,
That whistle mournful through the empty halls,
And piecemeal crumble down the tow'rs to dust.
Perhaps in some lone, dreary, desert tower,
That time has spar'd, forth from the window looks
Half hid in grass the solitary fox;
While from above the owl, musician dire!
Screams hideous, harsh, and grating to the ear."

---

[1]) Vgl. And. XI, S. 273 f. [2]) Ebenda, S. 287 ff.

Digitized by Google

Rings um die Burgruine stehen einige alte, sturmzerzauste, entblätterte Bäume, Schicksalsgenossen des verfallenen Gemäuers, und wie dieses, mit Moos und Flechten überkleidet. Sie sind dem Dichter, der den sicheren Tod vor Augen sieht, ein Symbol seines tragischen Geschicks.

Bruce' Ruinenschilderung läßt aufs deutlichste erkennen, daß zwischen dem Einst und Jetzt eine bedeutsame Entwicklungsphase liegt: »Ossian«. »Loch Leven« ist durchtränkt mit ossianischer Stimmung, die Bruce mit den Mitteln des Vorbildes geschickt nachschafft. Die dumpf verklingenden, ahnungsschauernden Laute, die der Hirt nächtlicherweile von den verfallenen Mauern her vernimmt, werden mit den unheilverkündenden Harfentönen verglichen, die von Selmas Türmen widerhallen. Wie die ossianischen Gedichte von den Klagerufen der umherwandelnden Geister erfüllt sind, so tönen uns hier die Wehlaute des Seenixen entgegen, der den Glanz einstiger Macht und Herrlichkeit betrauert. Ausgiebig verwendet Bruce die für »Ossian« charakteristischen stimmungmalenden Adjektive: Die Mönche sangen ehedem manch „mournful strain of melancholy"; „mournful" ist das Windgeräusch in den verlassenen Mauern, die selbst als „melancholy" bezeichnet werden. Die traurige Öde wird „desolated" und „dreary" genannt. Häufung solcher Adjektive dient zur wirksamen Verstärkung der Stimmung. Wir sehen einen „lone, dreary, desert tower" und hören das Geschrei der Eule: „hideous, harsh, and grating". Doch so sehr der Stimmungsuntergrund ossianisch ist, die Landschaft ist es nicht in diesem Maße. Bruce gibt nicht das dämmerige, heroische Naturbild, das Macpherson mit Meisterhand gezeichnet hat, sondern versenkt sich in die Einzelheiten und entfaltet dabei ein Schilderungstalent, das auf vertrauten Umgang mit der heimischen Welt schließen läßt. In der Burgruine hausen die üblichen Bewohner: Eule und Fuchs.[1]) Die Klostermauern dagegen beherbergen Gäste, die uns bisher noch nicht begegnet sind: heimische Wasservögel, wie Möwe, Kiebitz und Rohrdommel, deren vielstimmiges Geschrei von den öden Mauern widertönt.

Bruces Bedeutung liegt in folgendem: Eine innige Heimatliebe hält in ihm den Sinn für die malerischen Schönheiten und die historischen Erinnerungen seines engeren schottischen Vaterlandes wach. Seine Naturschilderungen zeugen von guter Beobachtungsgabe. Seiner schwermütigen Gemütsveranlagung wegen ist er für das Pathos der Ruine sehr empfänglich, und er findet in dem Stile »Ossians« die geeignete Ausdrucksform für die in persönlichem Erleben verankerten Stimmungen.

John Logan (1748–1788). Logan, der mit Bruce eng befreundet war und bekannt ist als Verfasser der »Braes of Yarrow«, wohnte eine Neigung zur Melancholie als väterliches Erbteil inne. In seinen sentimentalen Gedichten verwendet er gelegentlich Ruine und Eulenschrei als stimmungverstärkende Mittel.

Der »Ode written in a Visit to the Country in Autumn« liegt das Volksliedmotiv „Als ich Abschied nahm – als ich wiederkam" zugrunde. Alles ist so anders worden in der Heimat, seit dem blühenden Sommer von damals

[1]) Vgl. »Ossian«, Tauchnitz-Ed., S. 154, s. a. S. 140.

Digitized by Google

der traurig-öde, von dürren Blättern und Vergänglichkeit rauschende Herbst gefolgt ist, nicht der Herbst jenes einen Jahres nur, sondern der Herbst des Alters:

„Alas! the hospitable hall,
Where youth and friendship play'd,
Wide to the winds a ruin'd wall,
Projects a deathlike shade." (Ch. XVIII, S. 63.)

Mit einem suggestiven Reiz des Unheimlichen stattet der Dichter die Nacht aus, in der Monimia ihr wildes Weh über den Verlust der beiden Eltern den unheilkündenden Sternen klagt und, von Verzweiflung übermannt, sich von einem Felsvorsprung hinab in die rauschende Flut stürzt:

„The bell had struck the midnight hour,
Disastrous planets now had power,
And evil spirits reign'd;
The lone owl, from the cloister'd isle,
O'er falling fragments of the pile,
Ill-boding prophet, plain'd."[1])

Logans Stimmungsbilder besitzen nicht den zarten lyrischen Schimmer, der sich über seines Freundes Gedichte breitet, weil der suggestive Hintergrund eines tragisch-düstren Lebensschicksals fehlt. In diesem Sinne enger verwandt mit Bruce ist

James Graeme (1749–1772). Graeme, der ebenfalls in jungen Jahren der Schwindsucht erlag, stellt eine typische Erscheinung in der sentimentalen Melancholiedichtung der siebziger Jahre dar: ein junger Mann mit zarter Gesundheit, großer Empfindlichkeit und einer Anlage zur Schwermut, der eine unglückliche Liebe hat und seinem Seelenschmerze in empfindsamen Gedichten Ausdruck verleiht unter geschickter Verwertung der poetischen Mittel, die ihm die Modedichtung zur Verfügung stellt.[2])

Friedhofsschauer und Ruineneinsamkeit dienen ihm als stimmungsgemäßer Hintergrund. Eine Stelle seines »Night Piece« [3]) paraphrasiert Grays Elegie. Doch wo Gray wenige Worte genügen, um uns ein vollendetes Stimmungsbild abendlichen Friedens vor Augen zu stellen, geht Graeme auf Kosten des poetischen Wertes in die Breite. Eigener Beobachtung entstammt offenbar die Bemerkung, daß die Mauer der im Mittelpunkt befindlichen Kirchenruine mit langsam vorwärtskriechenden Wegschnecken besetzt ist („furr'd with drawling slugs").

Eine andere Stelle des Nachtstückes führt uns die gruselig gotischen Schauer der Nacht mit Elfentänzen, Gespenstergeschrei und Geistererscheinungen zu Gemüte. Eng verbunden treten uns dabei die an unheimlichem Spuk reichen Weichbilder der Burgruine und des Kirchhofs entgegen.

Gespensterromantik von der derben Qualität des Schauerromans gibt der »Elegy, written near the Ruins of Cuthally Castle« [4]) den in jenen Tagen ersehnten Reiz des Unheimlichen und Nervenaufregenden. Im bleichen Schimmer des Mondlichtes geistern die verfallenen Türme vor den Augen des

[1]) »Monimia, an Ode«, Ch. XVIII, S. 62.
[2]) Vgl. die ausführliche Biographie, die sein Freund Anderson seinen Gedichten voranstellt (And. XI, S. 413 ff.).
[3]) And. XI, S. 445.
[4]) Ebenda, S. 433.

Digitized by Google

Dichters zum Nachthimmel auf. Seine Gedanken schweifen in die Vergangenheit zurück, und die wechselvollen Geschicke der Burg gewinnen für ihn anschauliche Gestalt. Er sieht die weiten Hallen festlich geschmückt und hört sie widertönen von Jubel und Frohsinn. Da ändert sich das Bild: Der Geliebte der Burgherrin hat ihren Gemahl umgebracht. Kaltblütig sieht ihn das meuchelmörderische Paar an seinen Todeswunden hinsterben. Doch der Rächer läßt nicht lange auf sich warten, die Mörder ereilt die verdiente Strafe. Und nun öffnen sich zu mitternächtiger Stunde die Gräber. Die Geister der Gemordeten erheben sich und wandeln zwischen den moos- und flechtenüberkleideten Ruinenmauern umher. Im fahlen Mondlicht weisen sie ihre Todeswunden auf, und die einsamen Türme hallen schauerlich wider von ihrem Klagegeschrei.

Doch da mischt sich ein anderer Klagegesang ein, der nicht von Gespenster-, sondern Menschenmunde stammt:

„Haply some plaintive solitary wretch,
The threadbare mourner of a threadbare tale",

der die Prachtbauten Babylons, Griechenlands und Roms als Zeugen der Vergänglichkeit alles Irdischen anruft.

Der Dichter ist mit dem klagenden Sänger nicht eines Sinnes. Pathetisch ruft er aus:

„Happy, if this should prove his only woe!
The death of theatres scarce could break my rest;
From other causes all my sorrows flow,
Far other troubles tear my bleeding breast.

From love, from love, my nightly wand'ring springs!
Else not the ruin'd monument of kings
Could tempt my step below the midnight sky."

Sarkastisch spottet Graeme hier – wohl als erster im 18. Jahrhundert – über die „abgetragenen" Vergänglichkeitskataloge und beansprucht das Ruinenmilieu ausschließlich als stimmungsgerechte Szenerie für sein Liebesleid. Er zieht so die Liebeselegie in das Bereich der Ruinenpoesie hinüber.

In einer seiner Elegien beschreibt er einen Mondscheinspaziergang, bei dem die Erinnerung an eine ähnliche gesegnete Nacht lebendig wird, die er mit Elisa in Liebesglück verbracht hat. Das Bild der mondbeglänzten Natur enthält die typischen Ingredienzien, doch lassen einzelne Züge wie der folgende:

„The time-struck turret, on yon mountain's brow,
Projecting wide, embrowns the lonely vale",[1])

auf eigene wohlgeübte und liebevolle Beobachtung schließen.

In einer anderen Elegie klagt der Dichter, von Eifersucht gepackt, die Geliebte der Untreue an und stellt die kleine Hütte, wo sie zusammen in ländlicher Zurückgezogenheit glückliche Stunden verlebten, in scharfen Gegensatz zu der düstren „gotischen" Behausung des Nebenbuhlers, die sich auf dem Kirchhof inmitten der Gräber befindet.[2])

Wir sehen, daß Graeme die Welt der Gotik und der Ruine im engen Vereine mit Nacht und Grab ausgiebig als szenischen Hintergrund für seine

[1]) Elegy 14, And. XI, S. 430.
[2]) Elegy 48, »To Mira«, And. XI, S. 441.

Digitized by Google

melancholischen Stimmungen verwendet. Ausdrücklich sagt er sich von den konventionellen Vergänglichkeitsbetrachtungen los, um nur sein Liebesleid zu verkünden. Als Dichter ist er wenig originell. Er steht v. a. unter dem Einflusse Grays. Vom zeitgenössischen Schauerroman scheint er die Kunst, Gruselstimmungen hervorzurufen, gelernt zu haben. Gelegentlich weisen seine Schilderungen ursprüngliche Züge auf, die davon zeugen, daß er mit offenen Sinnen in der vom Zauber des Mondlichts durchtränkten Nacht umhergestreift ist.

Thomas Chatterton (1752–1770). Chatterton ist eines der interessantesten literarischen Phänomene des 18. Jahrhunderts. Sein Leben und sein Schaffen gewähren tiefsten Einblick in die inneren Triebkräfte, die in jenen Tagen Vergangenheitsbegeisterung und dichterisches Gestaltungsvermögen zu einer wirkungsvollen Einheit zusammenschmelzen. „Life and work of Chatterton show by what process antiquarianism became poetry.“ [1])

Unabhängig von aller literarischer Beeinflussung offenbart sich bei Chatterton die Neigung, sich in das farbenprächtige Mittelalter zurückzuträumen, in frühester Kindheit, die er im Schatten der altehrwürdigen Marienkirche von Redcliffe verlebte.

St. Mary Redcliffe, auf einem niedrigen Hügel außerhalb der Mauern von Bristol gelegen, ist ein Juwel der hochgotischen Baukunst. Sie ist im 13. Jahrhundert gegründet und wurde in der Folgezeit mehrere Male um- und neugebaut, zuletzt im 15. Jahrhundert von den beiden Canynges, Großvater und Enkel, die einer reichen und angesehenen Bristoler Kaufmannsfamilie entstammen. William Canynges, dem jüngeren, der in der Redcliffestraße ein prächtiges gotisches Haus besaß, verdankt die Kirche die erlesenen Formen, die ihren Ruhm bis heute ungemindert bewahrt haben.

Mit der Marienkirche verband die Chattertons eine nahezu 150 Jahre alte Familientradition. Groß- und Urgroßväter waren hier Maurer und Totengräber gewesen, jetzt bekleidete das letztere Amt der Onkel des kleinen Thomas, dem infolgedessen der Zugang zu der alten Kirche jederzeit offenstand. Im Dämmer der hohen Schiffe, in der luftigen Höhe des Turmes und in den von dem Moderdufte des Alters erfüllten Bodenräumen träumte er sich in eine Märchenwelt hinein, die in den Rowleygedichten und -dokumenten greifbare Form gewann.

Von St. Mary Redcliffe, die für Thomas den Inbegriff aller architektonischen Erhabenheit des Mittelalters darstellte, wandte sich sein Interesse der reichen Fülle der übrigen Baualtertümer Bristols und seiner Umgebung zu, doch seine Seele gehört dieser Kirche, und so ist es kein Wunder, daß er nicht müde wird, sie zu verherrlichen.

In einem kleinen Gedicht »On our Lady's Church«, das Thomas Rowley in den Mund gelegt ist und sich durch einen schlichten, natürlichen Balladenstil auszeichnet, werden wir auf einen Hügel geführt, von dem aus der Blick ungehemmt zu dem unvergleichlichen Bau hinüberschweift:

„As on a hill one eve sitting,
At our Lady's Church much wondering,

[1]) Beers I, S. 339; vgl. a. H. Richter, »Thomas Chatterton«.

Digitized by Google

The cunning handiwork so fine
Had well nigh dazzeled mine eyne.
Quoth I – some cunning fairy hand
Y-reared this chapel in this land;
Full well I wot so fine a sight
Was not y-reared of mortal wight."

Doch die Wahrheit belehrt ihn eines besseren:

„Quoth Truth – Thou lackest knowledging;
Thou, forsooth, not wottest of the thing.
A Reverend Father, William Canynge hight,
Y-reared up this chapel bright."[1])

Der Bewunderung für die prächtige Kirche, die von Feenhänden errichtet erscheint, gesellt sich der Lobpreis auf ihren Erbauer zu (dessen Verdienst er enthusiastisch übertreibt).

In einem zweiten Gedicht auf die Marienkirche wird dem Wanderer Halt geboten, damit er sich in die Betrachtung des Domes versenke. Stolz erhebt dieser sich zum Himmel, Sturm und Wetter trotzend:

„Thou seest this mastery of a human hand,
The pride of Bristol and the Western land."[2])

Doch ebenso groß wie der Ruhm des Bauwerkes selbst – Chatterton wird nicht müde dies zu wiederholen – ist der seines Schöpfers. So möge denn der Wandersmann sich satt sehen und in aller Welt ein Preislied singen auf den schlanken Turm und auf den, von dessen Freigebigkeit und Kunstsinn er bis in Ewigkeit zeugen wird.

Bei dem Schmaus, der anläßlich der Einweihung von St. Mary Redcliffe in Canynges gastlichem Hause stattfindet, wird ein Interlude aufgeführt, »The Parliament of Sprites«. Darin treten, von Queen Mab geführt, die Geister berühmter Bauherrn auf und erkennen Meister Canynge die Siegespalme zu. Byrton, der Erbauer der alten Marienkirche, die niedergerissen wurde, um der neuen Platz zu machen, tut seine Freude darüber kund und verheißt der Neuschöpfung ewige Dauer. Wenn sie aber doch einmal dem Zahne der Zeit zum Opfer fallen sollte, so werden die moosüberwachsenen Trümmer auch dann noch von dem einstigen Glanze beredtes Zeugnis ablegen.[3])

Nachdem alle Versuche gescheitert waren, mit den Rowleygedichten Ruhm und Ehren zu erlangen, wandte sich Chatterton der modischen Dichtung zu, um hier den Erfolg zu gewinnen, der ihm dort versagt war. Er schrieb Satiren, Ossiannachahmungen, sentimentale Elegien, reflektierende Landschaftsgedichte usw. Auch in diesen Gedichten, deren poetischer Wert im ganzen gering ist, schimmert immer wieder die alte leidenschaftliche Neigung zur mittelalterlichen Welt hindurch.

In den Versen, die die malerische Umgebung des nahe Bristol am Avon gelegenen Dörfchens Clifton verherrlichen, schweifen seine Gedanken in die historische Vergangenheit zurück. Dabei lenken besonders die dürftigen Ruinen der Burg von Bristol seine Aufmerksamkeit auf sich.[4]) In der »Elegy (After Gray)« gibt anscheinend eine der alten Abteiruinen von Bristol den

[1]) »The Poetical Works of Chatterton«, ed. Skeat II, S. 223.
[2]) Ebenda, S. 224.
[3]) Ebenda, S. 236.
[4]) Skeat I, S. 63.

Digitized by Google

düsteren Hintergrund ab für eine melancholische Stimmung.[1]) Vielleicht dieselbe Ruine hört in einer anderen Elegie seine kaum aus innerstem Erleben dringenden Liebesklagen widerhallen.[2]) Auch die Druidensteine von Stanton Drew, die südlich von Bristol, nicht allzuweit von Norton Malreward, dem angenommenen Geburtsort Rowleys, liegen, müssen die Folie für seine Liebesseufzer abgeben.[3])

In dem letzten Gedichte, das Chatterton kurz vor seinem freiwilligen Tode in sein Tagebuch niederschrieb, flucht er seiner Vaterstadt — ein tragisches Geschick, da er bis zuletzt von dem Erbteil zehrte, das ihm die große historische Vergangenheit Bristols und insbesondere St. Mary Redcliffe auf den Lebensweg mitgegeben hatte. Wie Strawberry Hill das »Castle of Otranto« hervorbrachte, so regte die alte Marienkirche die Phantasie Chattertons zu den Rowleygedichten an. Das Werk des frühreifen Knaben stellt das in seiner Eigenart eindrucksvollste Beispiel dar für die aus der Beschäftigung mit Gotik und Mittelalter dringende Inspiration.

Thomas Penrose (1742–1779). Von den historischen Assoziationen des Heimatbodens nährt sich auch die Muse Penrose'. Er stammt aus Newbury (Berkshire), in dessen Nähe während des Bürgerkrieges zwei blutige Schlachten geschlagen wurden (1643 und 1644). Während der zweiten verteidigten die Anhänger des Königs unter Colonel Boys aufs tapferste das etwa zwei Meilen nordwestlich gelegene Donnington Castle gegen die Angreifer.

Penrose widmet der heimischen Burg ein besonderes Gedicht, in dem er eine eindrucksvolle „No More War"-Propaganda entfaltet. Die Burg, mit ihren in Belagerungsstürmen zerstörten Mauern ein Zeuge vergangener wildbewegter Zeiten, soll der gegenwärtigen Generation ein Mahnzeichen gegen leichtfertige Kriegsgelüste sein.[4])

Auch die Szenerie von »The Helmets«[5]) liefert Donnington Castle und Umgebung. Das Gedicht enthält die Prophezeiung eines Bürgerkrieges, der im Gefolge der kriegerischen Ereignisse in Amerika in England ausbrechen sollte. Die Weissagung ist den Helmen in den Mund gelegt, die an der Wand der Burghalle aufgehängt sind. Nicht ohne Geschick hat Penrose die Schauer der Mitternachtsstunde inmitten der alten Gelasse dargestellt. Alles liegt in tiefem Schlafe, nur ein altes Weib wacht beim trüben Scheine verglimmender Kohlen am Krankenbett des Kellermeisters, dessen röchelnder Atem auf ein baldiges Ende hindeutet. In einer düstren Gallerie schreitet der Dorfgeistliche müde auf und ab und wartet darauf, dem Todkranken die Absolution zu erteilen. Das flackernde Licht des Lämpchens, das den Raum aufs notdürftigste erhellt, ist ein trauriges Symbol für die verlöschende Lebensflamme des armen Kranken. Nur schwach umrissen, dämmern die mächtigen Ahnenporträts von der Wand herüber; auf der anderen Seite hängen über der steilen Treppe Trophäen aus kriegerischer Vergangenheit: Helme und Schilde, Panzerhandschuhe, Streitkolben und Zaumzeug. Durch das gemalte Fenster dringt gedämpft das bleiche Mondlicht herein. In dunk-

[1]) Skeat I, S. 58. [2]) Ebenda, S. 190. [3]) Ebenda, S. 60.
[4]) »Donnington Castle«, And. XI, S. 622.
[5]) Enthalten in »The Flights of Fancy« (1775), And. XI, S. 614.

Digitized by Google

len Umrissen sind draußen die Wetterwolken am nächtlichen Himmel zu erkennen. Sie bedeuten Unheil. Jetzt zucken die Blitze hernieder. Unheimlich grollt der Donner. Der Wind erhebt sich und heult um die zinnenbewehrte Burg. Schauererregend tönt der hohle Klang der im Windhauch zusammenschlagenden Rüstungsstücke durch den Raum. Von abergläubischer Furcht gepackt, sinkt der Geistliche auf das Ruhelager in einem Erker nieder. Da fangen zwei Helme, ein goldener und ein schwarzer, ein Zwiegespräch an. Sie sind erwacht von dem Kampfgeschrei der Geister ehedem Erschlagener, die sich auf den umliegenden ruinengekrönten Höhen und rings um die gotische Burg sammeln: „The song is war and death – there will be work anon!"

Penrose hat zweifellos vom Schauerroman gelernt. Er entfaltet die ganze Fülle des Unheimlichen, Schaudererregenden, das die menschliche Phantasie mit alten Burgen verknüpft. Eine neue Note bringt er dadurch in die Ruinendichtung, daß er die Burgruinen, die von kampfbewegten Zeiten Zeugnis ablegen, der Nachwelt ein mahnendes Sinnbild des Kriegselends sein läßt.

Oliver Goldsmith (1728–1774). Das didaktische Gedicht »The Traveller« (1764) zeigt, daß sich auch Goldsmith, wie Addison und Thomson, auf seiner Kontinentalreise der gewaltige Gegensatz zwischen der verblichenen Größe der römischen Kultur und der Erbärmlichkeit der Nachkommen nachdrücklich einprägte. Bei der Schilderung der verlotterten Zustände des modernen Italiens bietet ihm das auch jetzt noch häufig anzutreffende Bild der römischen Ruinen, in denen die arme Landbevölkerung ihre Wohnstätte aufgeschlagen hat, Anlaß zu einer interessanten Gedankenverknüpfung:

„Each nobler aim, repressed by long control,
Now sinks at last, or feebly mans the soul;
While low delights, succeeding fast behind,
In happier meanness occupy the mind.
As in those domes, where Caesars once bore sway,
Defaced by time and tottering in decay,
There in the ruin, heedless of the dead,
The shelter-seeking peasant builds his shed,
And, wondering man could wish the larger pile,
Exults, and owns his cottage with a smile."[1])

Der ungebildete Bauersmann kennt nur die Notdurft des täglichen Lebens; der schöpferische Geist der Vorfahren, der die mächtigen Gebäude hervorbrachte, von denen jetzt nur noch niedrige Mauerüberreste vorhanden sind, hat in ihm keine Spur hinterlassen. Er ist mit seiner kärglichen Unterkunft vollauf zufrieden, hat sich so daran gewöhnt, daß er sich gar nicht erklären kann, weshalb die Menschen jemals nach Höherem gestrebt haben – ein Beispiel für die den Kulturfortschritt hemmende Bequemlichkeitsträgheit.

Das ästhetische Unbehagen, das den feinfühligen modernen Menschen beim Anblick der bewohnten römischen Ruinen befällt (weil durch das untätige Zuschauen des Menschen gegenüber dem Zerstörungswerk der Natur der spezifische Reiz des Ruinenhaften verloren geht [vgl. S. 14]), empfindet Goldsmith noch nicht. Sein ästhetisches Empfinden dringt nicht allzu

[1]) »The Poetical Works of G.«, Routledge Ed., S. 6.

Digitized by Google

tief unter die Oberfläche der Dinge, und das Fesselnde ist für ihn in erster Linie die menschlich-bedeutungsvolle Symbolik.

Auch in »The Deserted Village« (1769) ist die Natur im Spiegel des Menschenlebens geschaut. Die idyllischen Landschaftsschilderungen, die darin verstreut sind, bekommen ihren unvergleichlichen Reiz durch den Hauch glücklicher Jugenderinnerungen, der sie durchzieht. Der Dichter, der dankbar seines irischen Heimatdörfchens gedenkt, schaut hinter dem Manne hervor, der das verödete Auburn, die Stätte seiner Kindheit, aufsucht. Wo einst frohes Leben herrschte, ist jetzt alles still, nur das Geschrei des Brachvogels und des Kiebitz hallt über die Öde dahin.

„Sunk are thy bowers in shapeless ruin all,
And the long grass o'ertops the mouldering wall."[1])

Wehmütige Erinnerungen tauchen auf, während er die Wüstenei durchwandert, und eine Folge von rührenden Einzelbildern enthüllt immer neue Seiten der glücklichen Geselligkeit von ehedem. Wir werden in die Pfarre geführt, in das Schulhaus, in das Dorfwirtshaus, – grasüberwucherte Ruinen sind das einzige, was von einstiger traulicher Häuslichkeit geblieben ist.

Goldsmith führt als erster das Motiv der bewohnten römischen Ruine in die Dichtung ein; v. a. aber ist er wegen der poetischen Verklärung der Jugenderinnerungen, die sich an die Trümmer des verlassenen Heimatdörfchens knüpfen, für unseren Zusammenhang von Bedeutung. Der zarte, elegische Ton dieser Art hat schon verschiedentlich in der vorhergehenden Zeit angeklungen, wenn ein alternder Dichter sich wehmütig in das Land seiner Kindheit zurückträumte, doch diese Innigkeit des Gefühls ist etwas Neues, das Schule zu machen bestimmt war.

Samuel Rogers (1763–1855). Stark unter Goldsmiths Einfluß zeigt sich Rogers in seinem epochemachenden Jugendgedicht »The Pleasures of Memory« (1792)[2]), an dessen Anfange ein rührsames Stimmungsbild des Heimatdörfchens steht, das der Dichter nach langer Zeit wieder besucht. Altbekanntes grüßt ihn in Fülle.

Einen eigenen Reiz hat die liebevoll ins einzelne gehende Beschreibung, die der Dichter uns von seinem Vaterhause gibt, das ihm aus der Abenddämmerung zunickt und tausend liebe Erinnerungen weckt.

„Mark yon old Mansion frowning thro' the trees,
Whose hollow turret wooes the whistling breeze.
That casement, arched with ivy's brownest shade,
First to these eyes the light of heaven conveyed.
The mouldering gateway strews the grass-grown court,
Once the calm scene of many a simple sport;
When all things pleased, for life itself was new,
And the heart promised what the fancy drew.
See thro' the fractured pediment revealed,
Where moss inlays the rudely sculptured shield,
The martin's old, hereditary nest.
Long may the ruin spare its hallowed guest!"[3])

Die Tür knarrt in den verrosteten Angeln, als er das alte Haus betritt. Hier verlebte er seine sonnige Jugend. Hier versammelte sich die Familie

[1]) Routledge Ed., S. 16.
[2]) Vgl. a. S. 149.
[3]) »The Poetical Works of S. R.«, Aldine Ed., S. 4f.

Digitized by Google

um den großen Tisch zu den Mahlzeiten, hier trieben die Kinder ihre lustigen Spiele und hörten des Abends die Gruselgeschichten von den Kindern im Walde, von Robin Hood und von der verrufenen Ruine, wo das Gestöhn Ermordeter zu vernehmen ist.

Das alte Mansionhaus gehört zu den Glanzstücken der sentimentalen Heimatschilderung in jenen Tagen.[1]) Bewegt sich Rogers hier in den gefühlsgestimmten Sphären der Dichtung, die in Heimat und Mittelalter Inspiration sucht, so zeigt er sich an anderen Stellen wieder heimisch in den rationalen Gedankengängen der Aufklärungswissenschaft.

Seine Ansichten über die Funktion des Erinnerungsvermögens entstammen ganz augenscheinlich der zeitgenössischen Assoziationspsychologie. Nach der Lehre von den Vibrationen schlummern in den Zellen unseres Gehirns die Vorstellungen durch zahllose unsichtbare Verbindungen aneinandergekettet. Je nachdem nun durch sinnliche Wahrnehmungen irgendwelcher Art die Nervenfasern in Schwingungen versetzt werden, treten entsprechende Vorstellungsgruppen in unser Bewußtsein:

„Thus kindred objects kindred thoughts inspire."[2])

So kommt es, daß der Anblick des Heimatdörfchens auch die Jugenderlebnisse lebendig macht, und daß wir angesichts historischer Örtlichkeiten die große Vergangenheit vor uns erstehen sehen. Die Vorstellungen, die auf diese Weise aus dem Schlummer ihres unterbewußten Daseins geweckt werden, haben nun freilich nicht immer die leuchtende Farbe frischer Eindrücke. Im Laufe der Zeit sind sie z. T. abgeblaßt, haben sich mit einer das Grelle dämpfenden, vergeistigenden Patina überzogen. Das kommt dann den Reflexionen zugute, die an blutige, wilde Ereignisse der Vergangenheit anknüpfen. Das Grausige, Derbe, Erschütternde mildert sich, wie wenn es durch einen feinen Schleier gesehen würde, der die Gegensätze harmonisch ausgleicht.[3])

In demselben Maße, wie mit den Jahren die Umrisse verschwimmen und die Farben bleichen, bekommen die Erinnerungsvorstellungen auch eine elegische Tönung. Ein Schatten der Wehmut breitet sich über das Gewesene hinweg:

„As the stern grandeur of a Gothic tower
Awes us less deeply in its morning-hour,
Than when the shades of Time serenely fall
On every broken arch and ivied wall;
The tender images we love to trace,
Steal from each year a melancholy grace!"[4])

Diese Stelle verrät ein feinfühliges Verständnis für den eigenartig reizvollen Stimmungsgehalt der Ruine.

Fassen wir zusammen: Die »Pleasures of Memory« zeichnen im Stile Goldsmiths ein Dorfidyll, in dem das alte, halbverfallene Mansionhaus, von

---

[1]) Das Bild eines alten gotischen Herrensitzes dämmert uns auch in der eingeschobenen Florioepisode aus dem mondlichtüberglänzten Wald entgegen (Aldine Ed., S. 24). Rogers Tagebücher zeigen, daß er eine zurückhaltende, aber tiefempfundene Zuneigung zur bodenständigen gotischen Architektur besaß (vgl. Pierce, a. a. O. S. 32).

[2]) Aldine Ed., S. 24.

[3]) Vgl. ebenda, S. 21.

[4]) Ebenda, S. 22.

Digitized by Google

einer Fülle sentimentaler Jugenderinnerungen überkleidet, im Vordergrunde steht. Rogers besitzt Verständnis für den Eigenwert und die Bodenständigkeit der Gotik. Mit großem Feingefühl lebt er sich in die Welt der Ruine ein, an der die Zeit ihren ewigen großen Ausgleichsprozeß vollzieht, und die für unser Empfinden, der Tragik dieses Geschehens wegen, von einem Schleier der Wehmut übersponnen ist.

Der Ausgang des 18. Jahrhunderts weist zwei nennenswerte Vertreter der landschaftbeschreibenden Poesie auf: Richard Jago und John Scott.

Richard Jago (1715–1781). Die langen Jahre, die Jago als Geistlicher in Snitterfield am Fuße des Edge Hill zubrachte, verwoben sein Denken und Fühlen so eng mit dem Heimatboden, daß er darauf zukam, ihm ein poetisches Denkmal zu setzen. In dem umfangreichen Landschaftsgedicht »Edge Hill« (1767) befleißigte er sich, das umfangreiche Panorama, das sich dem Beschauer von dem Hügel aus bietet, in allen landschaftlichen Einzelheiten wiederzugeben. So zählt er nicht weniger als 54 Landsitze auf, die in der weiten Runde mit ihren Türmen die Baumkronen des umgebenden Parkes überragen. Dazu gesellen sich die altersgrauen Bauten und Ruinen, die von der Vergangenheit Zeugnis ablegen und

„ . . . well taught to counterfeit
The waste of time, to solemn thoughts excite,
And crown with graceful pomp the shaggy hill."
(B. I, Ch. XVII, S. 288.)

Das Land rings um Edge Hill ist geschichtlicher Boden. Am Fuße des Hügels trafen sich 1642 die Parlamentstruppen und das Heer Karls zur ersten Schlacht. Vom Gipfel aus schaut das Auge auf Warwick, Kenilworth, Coventry, auf Stätten, die in der englischen Geschichte eine hervorragende Rolle gespielt haben. Ausführlich berichtet uns Jago die Lokalerinnerungen. In Anmerkungen gibt er die Quellen seiner Kenntnisse an und fügt in ausgiebigem Maße wissenswerte Erläuterungen bei. So zeigt sich in deutlicher Weise schon in der äußeren Form, bis zu welchem Grade in jenen Jahren der antiquarische Geist sich in der Dichtung breit gemacht hat.

Auch in seinen Versen prägt sich die peinliche Genauigkeit des vergangenheitsbegeisterten Forschers aus.

Ins einzelne gehend, beschreibt er – um nur einige Beispiele anzuführen – die Anlage eines Druidenzirkels, der Roll-rich Stones:

„ . . . conspicuous rais'd and rude,
A massy pillar rears its shapeless head.
Others in stature less, an area smooth
Enclose, like that on Sarum's ancient plain[1]),
And some of middle rank apart are seen.
(B. I, Ch. XVII, S. 292.)

Sodann gibt er die mannigfachen Deutungen zum besten, die man diesen Denkmälern der Vorzeit beigelegt hat. Das ganze klingt wie der Bericht eines Altertumsforschers vor der „Society of Antiquaries".

[1]) Eine Anspielung auf das berühmte Stonehenge.

Digitized by Google

Kenilworth ist der gegebene Ausgangspunkt für eine Betrachtung über die Vergänglichkeit alles Irdischen. Mit größter Genauigkeit führt uns Jago zunächst die topographischen Verhältnisse vor Augen:

„ . . . between
A verdant valley, slop'd from either side,
Forms the midspace, where gently gliding flows
A crystal stream, beneath the mould'ring base
Of an old abbey's venerable walls,
Still further in the vale her castle lifts
Its stately tow'rs, and toff'ring battlements,
Dress'd with the rampant ivy's uncheck'd growth
Luxuriant." (B. II, Ch. XVII, S. 295.)

Dann rollt vor uns die Reihe illustrer Namen ab, deren Schicksal mit dem Schlosse in Verbindung steht: Geoffrey de Clinton, der Gründer der Burg und des Klosters, Simon von Montfort und sein Sohn Heinrich, Heinrich III., der das Schloß belagerte, Königin Elisabeth und ihr Günstling Leicester, der es aus ihrer Hand bekam. Die Mauern hallten ehedem wider von frohen Festlichkeiten, ritterlichen Turnieren, zu denen sich das gaffende Volk hinzudrängte. Doch jetzt:

„All, all are vanished! like the fleeting forms
Drawn in an evening cloud. Nought now remains,
Save these sad relics of departed pomp,
These spoils of time, a monumental pile!"
(B. II, Ch. XVII, S. 296.)

Der Gegensatz zwischen den Villen des Landadels, die frei, ohne schützende Umzäunung, in lieblicher Umgebung stehen, und den stark bewehrten Burgen und Herrensitzen früherer Zeit, deren Ruinen nicht weit davon liegen, – insbesondere schwebt ihm dabei das Bergschloß von Beaudesert, der treue Gefährte seiner Jugend, vor Augen – drängt ihm einen Vergleich zwischen Gegenwart und Vergangenheit auf. Die freundlichen Landsitze inmitten reichen Ackerlandes künden von Freiheit und Recht, unter deren Schutze die Kunst blüht. Die düstren Burgen dagegen, von mancherlei Sagen umraunt, erzählen von rauhen Kriegsfahrten, wilden Gelagen usw.:

„While the portcullis huge, or moated fence,
The sad reverse of savage times betray –
Distrust, barbarity, and Gothic rule."
(B. I, Ch. XVII, S. 291.)

Die alte Phrase vom barbarischen „gotischen" Mittelalter mit seiner Tyrannei und seinem Aberglauben hat auch bei Jago noch Geltung[1]), obwohl er ein ganz anderes inneres Verhältnis zur heimischen Vergangenheit einnimmt als die Aufklärer am Anfange des Jahrhunderts.

»Edge Hill« ist in Form und Stil ein musterhafter Nachkömmling der deskriptiven Poesie des frühen 18. Jahrhunderts. Doch zeigt sich der moderne Geist in der Genauigkeit und Lokaltreue der Schilderung, in der breiten Ausführung der historischen Abschweifungen, die wohl die übliche moralische

[1]) Vgl. auch B. III, Ch. XVII, S. 297: Von Italien mußten die Musen fliehen, „when Gothic rule And Superstition, with her bigot train, Fix'd there their gloomy seat"; B. II, Ch. XVII, S. 294, wo sich auf das ehemalige Kloster von Warwick folgende Verse beziehen:
„The northern hills, where Superstition long
Her gloomy rites maintained."

Digitized by Google

Tönung beibehalten, aber doch auch den Stolz an der großen nationalen Vergangenheit deutlich durchfühlen lassen, und in der großen Zahl von Anmerkungen, die die gute Sachkenntnis des Verfassers dartun sollen. In dem Vergleich zwischen dem von Tyrannei beherrschten Mittelalter und der durch Freiheit beglückten Gegenwart erscheinen die Gedanken, die Addison, Thomson und Goldsmith beim Anblick der römischen Ruinen bewegen, auf englische Verhältnisse übertragen.

John Scott (1730–1783). John Scott, der erste Dichter unter den Quäkern, verbrachte die längste Zeit seines Lebens in der stillen ländlichen Zurückgezogenheit von Amwell (Hertfordshire), das er in einem gleichnamigen beschreibenden Gedicht verherrlicht.

Von Jugend auf ist er begeistert für die landschaftlichen Schönheiten der Heimat, die er oft in einer ausgeprägten Katalogmanier wiedergibt.[1]) Doch verstreuen sich auch verschiedene anziehende Bildchen durch seine Gedichte hindurch und verleihen ihnen eine heimische Färbung: Der einsame Kirchturm, der aus den Baumkronen hervorlugt[2]), das Kloster am Flußufer[3]), der malerische Durchblick durch eine Lindenallee auf eine gotische Kirche[4]), die Burg, der Herrensitz und die Abtei, die von den überhängenden Zweigen umstehender, ehrwürdiger Bäume halb verdeckt sind.[5])

Dazu hat er einen gesunden Sinn für die heimische Vergangenheit, die er bewußt in Gegensatz zur Antike stellt und mit einem starken Wertakzent auszeichnet. Infolge geringer Berührung mit dem klassischen Bildungsgut hatte er keine großen inneren Hemmungen zu überwinden und war in besonderem Maße zugänglich für den neuen nationalen Geist.

Der Pastorale, Elegie und Ode setzt er „the Muse of Chevy Chase" entgegen.[6]) In dem Streit um die Echtheit der Rowleygedichte ergreift er begeistert für Chatterton Partei. Einen gesunden Sinn besitzt er auch für die mittelalterliche Baukunst. Die gotischen Herrensitze haben für sein Empfinden den Charakter des Bodenständigen, Altheimischen, Vertrauten. In einer Ode, die die Gastfreundschaft feiert, stellt er voll Stolz fest, daß sie nicht bloß in Syrien, Griechenland und Rom gefeiert worden ist, sondern auch in den moosbekleideten gotischen Hallen Albions.[7]) In der Erinnerung an Stunden gemeinsamen Erlebens schreibt er an einen abwesenden Freund, er sei öfter wieder dort gewesen, wo das Leetal sich vor dem Auge weitet,

[1]) Vgl. »Amoebean Eclogues«, Ch. XVII, S. 467 ff.

[2]) „One white solitary spire At distance rising through the tufted trees" (»Amwell«, Ch. XVII, S. 464); s. a. Amoebean Eclogue I, Ch. XVII, S. 467: „Yon lone church tow'r that overlooks the hills."

[3]) „Old Lee . . . That laves yon ancient priory's wall" (»Amwell«, Ch. XVII, S. 464).

[4]) „Through these broad linden's verdant arch The steeple's Gothic wall and window dim In perspective appear" (»Amwell«, Ch. XVII. S. 466).

[5]) „Aspen tall, or ancient elm, whose boughs O'erhang grey castles, and romantic farms And humble cots" (»Amwell«, Ch. XVII, S. 465);
„Spreading elms the ancient hall surround" (Am. Ecl. I, Ch. XVII, S. 469);
„From dark elms a shadow falls On the abbey's whiten'd walls" (»A Landscape«, Ch. XVII, S. 478);
„Some Gothic dome o'erhung with darksome trees" (Elegy II, Ch. XVII, S. 460).

[6]) Vgl. »An Apology«, Ch. XVII, S. 483.

[7]) »To Hospitality«, ebenda.

Digitized by Google

„Where, as our view o'er towns and villas roll'd,
Our fancy imag'd how they look'd of old;
When Gothic mansions there uprear'd their towers,
Their halls of banquet, and for rest their bowers."[1])

Die eindringlichsten Zeugen der heimischen Vergangenheit sind für ihn die grauen Türme von Hertford, die den Horizont von Amwell beherrschen. Als er mit dem Freunde durch die Fluren schweifte, ist ihr Blick auch zu ihnen hinübergeeilt, den „rude remains of high antiquity".[2]) Sie erzählen von den Einfällen der Dänen, die hier ihre Befestigungen errichteten und das Land bedrohten, vor Alfred aber, der ihre Schiffe trocken setzte, erschreckt wichen.

In sinniger Weise verwendet er das Bild der fernen Türme als Stimmungsmotiv für ein Gedicht, in dem uns der junge Theron das Mißgeschick seiner Liebe klagt. In der Abenddämmerung wandelt er im Tale hin. Die Strahlen der untergehenden Sonne vergolden die Türme von Hertford. Auch damals, als er der Liebeshoffnung sich hingab, schauten sie so herüber; nun ist der Traum zerronnen. Freud und Leid im Menschenleben gehen dahin, so sicher und selbstverständlich, wie die Abendsonne hinter dem Horizont verschwindet. Einen Blick wirft er noch hinüber, um ihren letzten Strahl zu erhaschen, dann seufzt er und lenkt seine Schritte heimwärts, – und wir sehen die grauen Türme immer noch unverwandt aus der Ferne herübergrüßen, erhaben über menschliche Kümmernisse.[3])

Im Schatten eines alten Turmes hat der Dichter selbst einst Trost gefunden in der schweren Herzensbedrückung, als 1768 seine erste Frau nach kurzer, glücklicher Ehe im Kindbett gestorben war.[4])

Auch ein regelrechtes Ruinengedicht hat Scott geschrieben, wie es damals Mode war. Es ist eine an einen Freund gerichtete Ode, betitelt »Viewing the Ruins of an Abbey«. Bei der Beschreibung der Ruinenstätte legt er besonderen Nachdruck auf das „Nur Noch" der kümmerlichen Überreste einstiger Pracht und Größe:

„How steep yon mountains rise around,
How bold yon gloomy woods ascend!
How loud the rushing turrents sound
That midst these heaps of ruin bend,
Where one arch'd gateway yet remains,
And one lone aisle its roof retains,
And one tall turret's walls impend."
(Ch. XVII, S. 482.)

Hier hauste einst eine Schar, die freiwillig auf die Freuden des Lebens verzichtet hatte, die sich große Entbehrungen auferlegte, bei Tage schwere Feldarbeit verrichtete und nachts zu brünstigem Gebete ihren Schlaf unterbrach.

„Though Superstition much we blame,
That bade them thus consume their years;
Their motive still our praise must claim,
Their constancy our thought reveres."
(Ch. XVII, S. 482.)

---

[1]) »To an Absent Friend«, Ch. XVII, S. 498.
[2]) »Amwell«, Ch. XVII, S. 463.
[3]) Ode 2, »The Evening Walk«, Ch. XVII, S. 477.
[4]) Ode 12, »To a Friend«, Ch. XVII, S. 481.

Digitized by Google

Ihr einsames Leben bewahrte sie vor vielen Sorgen, die andere Menschen ertragen müssen. Sie brauchten sich nicht um Reichtümer zu grämen, noch um abwesende Freunde zu bangen, noch um die Familie sich abzusorgen. Doch möchten wir gerade die kleinen Mühsalen, die das Leben uns in dem Streben nach Glück und Ehre auferlegt, missen, auf das Verzicht leisten, was dem Dasein erst seinen menschlichen Gehalt gibt? Möchten wir die Freuden des Familienlebens einbüßen, ein liebendes Weib und frohgemute Kinder? – Zum ersten Male finden wir hier eine bewußte Abkehr von dem alten Aufklärungsvorurteil. Wie die Altertumsforscher jener Tage sich bestreben, die positiven wissenschaftlichen Leistungen der vielgeschmähten Mönche gebührend ins Licht zu rücken, so nimmt der Quäker (!) Scott als Mensch einen freieren Standpunkt ihnen gegenüber ein.

Zeigt sich hier ein bedeutsamer Fortschritt, so finden wir Scott ganz im Banne der Konvention, wenn er beim Abschied von dem lebensfrohen Bath die alte Vergänglichkeitsmahnung anbringt, die sich darauf gründet, daß das berühmte Palmyra jetzt eine öde Trümmerstätte ist.[1])

John Scott, der nicht das Joch pseudoklassizistischer Bildung abzuschütteln braucht, offenbart in seinen Gedichten eine stolze, männliche Liebe zu seinem Vaterlande und seiner großen Geschichte. Ein gesundes Empfinden tut ihm die feste Verwachsenheit der gotischen Bauten, v. a. der grauen Türme des benachbarten Hertford, mit dem heimischen Boden dar. Seine Landschaftsbeschreibungen, oft in ausgeprägt unpoetischem Katalogstil abgefaßt, zeugen von genauer Beobachtung. Gelegentlich versteht er es in anziehender Weise gotische Türme in den Rahmen bedrückter Seelenstimmung einzufügen. Als einer der ersten kehrt er sich von dem althergebrachten Vorurteil gegen das Klosterleben ab und versucht vom Standpunkte des mitfühlenden Menschen aus dem vielverschrieenen Tun und Treiben der Mönche gerecht zu werden.

William Julius Mickle (1735–1788). Mickle, der dem schottischen Kreise zugehört, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im literarischen Leben Englands Bedeutung gewinnt, hat einen empfänglichen Sinn für landschaftliche Schönheit, den er seiner Jugend verdankt, die er in den Tälern des Forth, Annan, Wauchope, Ewes und Teviot in Südostschottland und später in der Umgebung von Edinburgh verbrachte. Seine Gedichte legen vielfach Zeugnis ab für seine Liebe zu den heimischen Flüssen, Wäldern und Bergen, und es zeigt sich, daß er die Dinge nicht bloß mit dem Auge, sondern mit der Seele erfaßte.

Gemütvolles Verständnis für die Zauberwelt der heimischen Ruinen scheint ihm eingeboren zu sein; denn sein Vaterhaus stand inmitten der Überreste einer alten Ordensritterburg am Ufer des Esk.[2])

Mit Roslin Castle, das ein Stück südlich von Edinburgh gelegen ist, verbindet sich für ihn die lebendige Erinnerung an die jugendlichen Streifzüge, die er mit seinem Bruder in den umliegenden Wäldern unternahm. Ein

[1]) Ode 9, »Leaving Bath«, Ch. XVII, S. 480.
[2]) Vgl. Anm. zu »Eskdale Braes«, Ch. XVII, S. 533.

Digitized by Google

nachmaliger Besuch dieser Stätten lenkte mit Macht seine Gedanken zu dem jung verstorbenen Bruder hin und gab ihm die Anregung zu der Elegie »Pollio[1]), written in the wood near Roslin Castle«.

Der Abend hat sich mit Mond- und Sternenschein über das Land gesenkt. Ehrwürdig und altersgrau streben aus dem Tale die gotischen Türme der Abtei von Roslin empor. Dumpf fährt der Wind durch die zerborstenen Dächer; zwischen den Säulen wohnt düstre Einsamkeit. Alte, verwetterte Bäume beschatten die Gräberstätte, in deren Mitte die Ruinen der Kapelle stehen. Eine verkrüppelte Pappel ist in die öde Fensterhöhle hineingewachsen und stützt den baufälligen Bogen. In der Dämmerung kann man dort oft einen vom Alter gebückten Schäfer, auf seinen Stab gelehnt, stehen sehen. Mit einem Seufzer schaut er über die Gräber hin wie einer, den man vergessen hat, der auch gern folgen möchte und nicht weiß wohin.

Über die Wipfel der Nadelbäume, die einen düstren Schatten auf das felsige Ufer werfen, ragen die zerfallenen Türme des Schlosses heraus.

„ . . . still its tow'ry head
A warlike mien, a sullen grandeur wears.
So midst the snow of age, a boastful air
Still on the war-worn veteran's brow attends;
Still his big bones his youthful prime declare,
Though trembling o'er the feeble crutch he bends."
(Ch. XVII, S. 516.)

Um die Torbogen, durch die ehedem schöne Frauen geschritten sind, siedeln sich jetzt Goldlackblumen an, Lorbeer- und Efeuranken schlingen sich um die Mauertrümmer. Der Jubel der Siegesfeste, die hier gefeiert wurden, ist lange verstummt, und auch für den Dichter hat die Stätte ein verändertes Aussehen bekommen. Zum treuen Bruder wendet sich sein Sinn, dessen er, sooft er hierher kommt, dankbar gedenken will.

Das Vergänglichkeitspathos der Ruine klingt in diesem Gedichte zusammen mit der gedrückten Gemütsstimmung des Dichters, dem die Tragik des Erdendaseins an einem persönlichen Erlebnis offenbar wird. Tiefe innere Wahrheit besitzt die Gestalt des alten Schäfers und der Vergleich der Burgruine mit einem Veteranen.

Der Patriotismus des Schotten gab den Anstoß zur Abfassung der »Elegy on Mary Queen of Scots«[2]). Ein Zug sentimentalen Bedauerns schafft auch hier den allgemeinen Stimmungsuntergrund, mit dem das landschaftliche Milieu in meisterlicher Weise in Einklang gebracht ist. Als die Königin in der Heimat landet, von Frankreich kommend, von dem ihr der Abschied so schwer geworden, ist alles düster und voll böser Vorzeichen. Rauh und unfreundlich wie das stürmische Novemberwetter, das der schottischen Hauptstadt ein trostlos-trübes Aussehen verleiht, wird das Schicksal sein, das der Königin bevorsteht. Finstere Schatten wie die der kahlen Felshänge, die über Holyrood düstern, werden über ihren Lebensweg sich breiten. Wie die trutzige Burg („the stern-brow'd castle"), die das Stadtbild

[1]) Pollio ist der poetische Name für den Bruder.
[2]) Vgl. Anm. zu der Elegie, Ch. XVII, S. 518.

Digitized by Google

hoch überragt, werden sich die Hindernisse türmen, an denen ihr Leben zerschillt, in Trümmer geht wie die Kapelle drüben auf der Bergeshöhe.

In »Cumnor Hall«, der Ballade, der Walter Scott die Anregung zu »Kenilworth« verdankt, tritt das verfallene Herrenhaus als Träger der Handlung stark in den Vordergrund. In diesem Gedicht erreicht Mickles Meisterschaft, menschliches Schicksal und landschaftliches Milieu untrennbar innig ineinander zu verweben, ihren Höhepunkt.

Die stoffliche Grundlage ist die Ermordung der unglücklichen Amy Robsart, über der ein ungeklärtes Dunkel schwebt. Umso eher fand die Volksphantasie Anknüpfungspunkte, um die Geschichte der bedauernswerten Gräfin zu der Sage auszugestalten, die uns bei Mickle in poetischem Gewande entgegentritt. Die melodischen Verse der Eingangsstrophe waren Walter Scott besonders ans Herz gewachsen:

„The dews of summer night did fall;
The moon, sweet regent of the the sky,
Silver'd the walls of Cumnor Hall,
And many an oak that grew thereby."[1])

Alles Leben ist zur Ruhe gegangen, nur von dem einsamen Herrenhause her sind die kummervollen Seufzer einer unglücklichen Frau zu vernehmen. Sie macht ihrem treulosen Gatten bittre Vorwürfe. Warum hat er sie aus den einfachen Verhältnissen ihres Vaterhauses herausgerissen und in den Grafenstand erhoben? Sie war damals so glücklich wie die einfachen Landmädchen, die ihr jetzt ehrfurchtsvollen Gruß darbringen. Warum ist er nicht bei Hofe geblieben und hat sich dort eine Rose gepflückt, anstatt ein schlichtes Primel zu entwurzeln, um es dann achtlos beiseite zu werfen? In der vergangenen Nacht ist sie vom Geläut der Totenglocke aufgeschreckt worden. „Countess, prepare, thy end is near!" hat es ihr schauervoll in die Ohren getönt, und nimmer wird sie diesen Klang los.

Mit künstlerischer Kraft hat Mickle nun das tragische Ende der Gräfin ausgestaltet. Die Untat, der sie zum Opfer fällt, bleibt von einem geheimnisvollen Schleier überdeckt. Wir hören nur, daß sie seit jener unheimlichen Nacht verschwunden ist. Ausführlich und mit suggestivem Vermögen sind jedoch die begleitenden Nebenumstände ausgemalt. Schauervolle Todesschreie sind aus dem Herrenhaus gedrungen, die Totenglocke hat dreimal angeschlagen, eine Stimme ist aus der Luft ertönt, dreimal ist der Rabe um das Gebäude geflogen, die Hunde im Dorfe haben geheult, die umstehenden Eichen sind zersplittert. Seitdem wird die Stätte von Geistern heimgesucht und von den Dorfbewohnern ängstlich gemieden. Der Wanderer aber, der Cumnor Hall von ferne sieht, empfindet tiefstes Mitleid mit der unglücklichen Gräfin, deren Schicksal sich hier erfüllte.

In geschickter Weise hat Mickle auch durch stilistische Mittel die wehmütige Grundstimmung des Gedichtes verstärkt. Der dumpfe Klang des Namens „Cumnor Hall" prägt in häufiger Wiederholung der Versmelodie einen melancholischen Tonfall ein. Zweimal gebraucht er inmitten aufeinanderfolgender Strophen das stimmungmalende „In Cumnor Hall, so

[1]) Scott, »Kenilworth«, Introduction, S. 6,

Digitized by Google

lone and drear", und die letzten fünf Strophen (mit Ausnahme einer) klingen dumpf resigniert aus in die gedämpfte Trauermusik „Cumnor Hall". In der stimmungsgerechten Verwendung des eigentümlichen Klanges der Eigennamen gesellt sich Mickle zu dem alternden Thomas Warton, wie dieser auf die ausgeprägte Kunst Walter Scotts vorausdeutend.

Von seinen Knabenjahren an war Mickle ein begeisterter Spenserverehrer. „The fulness and wantonness of description" hatte es ihm insbesondere angetan. Demzufolge ist »Sir Martyn«, seine Spenserimitation[1]), reich an anmutigen Landschaftsbildern. Öfters kehren die „goodly castles" wieder. In der Eingangsstanze stellt er uns das Schloß des Grafen Desmond am Ufer des Mulla in Irland, wo Spenser den größten Teil der »Fairy Queen« verfaßte, in einem Bild vor Augen, das eigener, feiner Beobachtung entstammt: Der Abendwind streicht über die Gefilde,

„On Desmond's mouldering turrets slowly shake
The trembling rie-grass and the hare-bell blue,
And ever and anon faire Mulla plaints anew."
(Ch. XVII, S. 541.)

Die 1775 vollendete Übersetzung des portugiesischen Nationalepos, der Lusiade, sicherte Mickle einen begeisterten Empfang, als er 1779 als Sekretär des Kommodore George Johnstone nach Lissabon kam. Hier entstand zum größten Teile auch das beschreibende Gedicht »Almada Hill«. Almada ist die hochgelegene Burg von Lissabon, die ehedem mit dem Blute englischer Kreuzfahrer von den Mauren zurückerobert wurde. So weht auch durch dieses Gedicht der Geist kühnen Rittertums. Die zerfallenen Türme und die ragenden Felsen erzählen dem Jüngling von heute von den erbitterten Kämpfen, die hier einstmals zwischen Christen und Heiden getobt haben, und entzünden seine Begeisterung für die Großtaten der Vorfahren.

„As through the pictur'd abbey window gleams
The evening Sun with bold though fading beams,
So through the reverend shade of ancient days
Gleam these bold deeds with dim yet golden rays."
(Ch. XVII, S. 537.)

In poetisch feiner Weise verwendet Mickle hier das Motiv des lichtdurchfluteten Kirchenfensters, dessen gemalte Flächen die Leuchtkraft der Sonnenstrahlen zu einem anheimelnden Dämmerscheine dämpfen.

Nachhaltige Jugenderinnerungen bringen Mickle in ein enges Verhältnis zu den Ruinen und gotischen Bauwerken seiner schottischen Heimat. Wehmütiges Gedenken an den Bruder macht ihm Roslin Castle besonders vertraut, nationaler Stolz Edinburgh mit seiner dräuenden Burg. Patriotische Begeisterung ruft in dem Übersetzer der Lusiade der Anblick der Ruinen hervor, die von den Maurenkämpfen zeugen. Seine Zuneigung zu der mittelalterlichen Architektur wird verstärkt durch die farbenprächtigen Schilderungen Spensers. Seine Ruinenbilder haben, weil sie mit guter Beobachtungsgabe geschaut sind, den Reiz des Natürlichen und Ungekünstelten. Mit feinem Empfinden fühlt er sich in die menschlich bedeutungsvolle Symbolik der Ruine ein. Eine beachtenswerte lyrische Begabung, die Mickle

[1]) Vgl. Böhme, a. a. O. S. 200.

Digitized by Google

über das Durchschnittsniveau der zeitgenössischen Melancholiedichter hinaushebt, zeigt sich in Ansätzen in »Pollio« und in der Elegie auf Maria Stuart, in voller Entfaltung in »Cumnor Hall«, wo er überall den Stimmungsgehalt altersgrauer gotischer Bauten in feiner Weise mit der Tragik des Menschenschicksals verwebt. »Cumnor Hall« gehört zweifellos zu den Glanzstücken der „gotischen" Stimmungskunst im 18. Jahrhundert und überhaupt.

John Langhorne (1735–1779). Eine feine lyrische Note finden wir auch in den Gedichten Langhornes angeschlagen, der zu den Poeten gehört, denen glückliche Jugenderlebnisse in dem landschaftlich schönen Westmoreland eine innige Liebe zur Natur in ihrer frischen, unverfälschten Ursprünglichkeit eingepflanzt haben. Die modischen Verkünstelungen der Gärten und Parks sind ihm unerträglich.[1]) Den modernen Geschmacklosigkeiten in der Baukunst stellt er den charaktervollen, bodenständigen gotischen Stil gegenüber, für dessen Schönheit ihm ebenfalls bei seinen jugendlichen Streifzügen das Herz aufgegangen war. Dies berichtet er uns in dem didaktischen Gedicht »The Country Justice« (1774–77)[2]), das er in seiner Eigenschaft als Friedensrichter von Somerset verfaßte. Von der alten Gerichtshalle sprechend, poltert er gegen das modische Geckentum los:

„Nor lightly deem, ye apes of modern race,
Ye cits that sore bedizen Nature's face,
Of the more manly structures here ye view;
They rose for greatness that ye never knew."

Hier finden sich keine Schlangenwege und verschnittenen Bäume, keine tibetanischen Hunde und chinesischen Papageien, keine Greife, Sphinxe und Drachen als Schmuckstücke. An ihrer Stelle zieren ehrwürdige Trophäen aus der heimischen Vergangenheit: Hirschgeweihe, Fuchsschwänze und Ochsenhörner die ehrwürdige Halle und die Äste der knorrigen Eiche, die sich darüber breiten.

Von Jugend auf sog Langhorne mit dem Dufte der Scholle auch die Atmosphäre von Sage und Geschichte ein, die über den Heimatboden weht.[3])

In den Versen »Written Among the Ruins of Pontefract Castle« (1756)[4]) schöpft er aus der Fülle historischer Erinnerungen, die sich um das alte Normannenschloß kleiden. Das Bild, das er von der Burgruine zeichnet, ist matt und konventionell, da genau detaillierte Beschreibung nicht Langhornes Stärke ist. In feiner Weise stellt er das gemeine Landvolk und den gelehrten Altertumsfreund in ihrem Verhalten zu den grauen Zeugen der Vergangenheit einander gegenüber: Die sorgende Mutter warnt die unachtsamen Kinder vor der Mauer, die einzustürzen droht, und der ängstliche Bauersmann schreitet schnell daran vorbei; der Gelehrte dagegen verweilt bei der Ruine und beschaut sie sinnend. In die verworrene Zeit der Rosenkriege und noch weiter zurück in das kampfdurchtobte Mittelalter eilen die Gedanken. Königliche Namen wie Heinrich VI., Eduard IV., und Richard II.,

[1]) Schon in seinem ersten, mit 18 Jahren verfaßten Gedicht »Studley Park« stellt er Kunst und Natur in scharfen Gegensatz (Ch. XVI, S. 418.)
[2]) Ch. XVI, S. 450.
[3]) Vgl. a. Fable XI: »The Mistletoe and the Passion-Flower«, Ch. XVI, S. 449.
[4]) Ch. XVI, S. 434.

Digitized by Google

und die der Yorkistenführer Rivers, Gray, Salisbury klingen an. Die Schlachten von St. Albans und Towton tauchen in der Erinnerung auf. Eine grausige, blutige Zeit war es damals. Die Wellen des Wharf waren von den Strömen vergossenen Blutes rot gefärbt. Doch jetzt fließt er ungetrübt dahin und murmelt nur leise das rührsame Lied von längstvergangenen großen Tagen.

In den »Verses in Memory of a Lady« (1768) hallen die schmerzbewegten Klagen um den frühen Tod seiner heißgeliebten Frau von einem düstren Naturhintergrunde wider, in dessen Mittelpunkte sich das grandios-malerisch von den Küstenfelsen emporstrebende Sandgate Castle befindet:

„Each wild and melancholy blast that raves
Round these dim towers, and smites the beating waves –
This soothes my soul." (Ch. XVI, S. 457.)

Von diesem heroischen Naturbilde wenden wir uns hinüber zu einer lieblichen Blumenfabel, »The Wall-Flower«[1]), die Zeugnis dafür ablegt, wie tief sich Langhorne in den Stimmungsgehalt der Ruine einzufühlen vermochte.

Der Dichter, der wie Goethe im Walde für sich hingeht, kommt zu einer Turmruine, aus deren zerbröckelndem Mauerwerk Goldlack hervorblüht. Teilnahmsvoll wendet er sich an die liebliche Blume, die hier so einsam wächst: Warum ist sie nicht bei ihren Gefährtinnen in Wiese und Garten, sondern fristet hier in steiniger Öde ihr Dasein? – Mitleid ergreift ihn. Er bückt sich, um die Wurzeln zu lösen und die zarte Blume an einen besseren Ort zu verpflanzen. Doch da wird er plötzlich durch eine dumpfe Stimme aufgeschreckt: Der Schutzgeist der Ruine gebietet ihm Einhalt. Störe den Frieden dieses stillen Ortes nicht, so sagt er, denn es halten Tote ihre letzte Ruhe hier.

„The poet's thought, the warrior's fire,
The lover's sighs are sleeping here,"

und die Natur ehrt die stillen Gäste durch diese liebliche, goldig schimmernde Blume. Wie der Liebende das Grab der Geliebten mit einfachen Wiesenblumen oder den ersten Knospen des Rosenbusches schmückt, so ziert auch die Natur die verlassene Ruinenstätte mit einem sinnigen Erinnerungszeichen:

„'T is Nature pleading in the breast,
Fair memory of her work to find;
And when to fate she yields the rest,
She claims the monumental mind.

Why else the o'ergrown path of time
Would thus the letter'd sage explore,
With pain these crumbling ruins climb,
And on the doubtful sculpture pore?

. . . . . .

'T is Nature prompts, by toil or fear
Unmov'd, to range through death's domain:
The tender parent loves to hear
Her children's story told again.

[1]) Ch. XVI, S. 447.

Digitized by Google

Treat not with scorn his thoughtful hours,
If haply near these haunts he stray;
Nor take the fair enlivening flowers
That bloom to cheer his lonely way."

Liebevoll versenkt sich Langhorne hier in die Tätigkeit des Forschers, dessen Charaktere, in den Versen auf Pontefract Castle bereits angedeutet, er noch in weitere Feinheiten vertieft, freilich ohne großes stilistisches Können. Ungemein reizvoll ist der tiefdurchfühlte Vergleich der Natur mit der guten Mutter, die gern die Geschichte ihrer Kinder noch einmal erzählt hört. Dankbar erkennt sie den treuen Dienst des Gelehrten an, der das anschauliche Bild gewesenen Lebens der Vergessenheit entreißt und so ihrem Herzenswunsche Erfüllung bringt, und um ihrem Danke einen äußeren Ausdruck zu verleihen, erfreut sie den Forscher auf seinem einsamen Wege durch die zarte Goldlackblume, die sie aus dem verfallenen Mauerwerk hervorsprießen läßt. – Das sind Töne, die einen vernehmlichen Vorklang bilden zu dem vertieften Erfassen der Natur, das in Wordsworths Versen wenig später Ausdruck findet.

Langhornes Muse findet Inspiration in der Natur und in der historischen Atmosphäre, die über dem Heimatboden schwebt. Demzufolge wendet er sich scharf gegen die modischen Künsteleien in Bau- und Gartenkunst und preist die gotische Architektur wegen ihrer charaktervollen Formprägung und ihrer Bodenständigkeit. Die heimischen Burgruinen sind ihm Zeugen der kriegdurchtobten Vergangenheit und Hintergrund für schwermütige Stimmung. Die Art, wie er die Beziehungen des Menschen zum seelischen Kern der Ruine in poetische Form bringt, gibt ihm ein Anrecht darauf, mit an erster Stelle unter den wenigen lyrischen Dichtern des 18. Jahrhunderts genannt zu werden.

Robert Burns (1759–1796). In Burns paaren sich enthusiastische Naturliebe und männlicher Patriotismus. Seine Gedichte und Lieder enthüllen die tausendfachen Fäden, die sein innerstes Herz mit dem Heimatboden, dem Volksleben und der nationalen Vergangenheit verknüpfen.

Die alten Burgen, Kirchen und Klosterruinen der heimischen Landschaft, die ihm von Jugend auf vertraut waren, erstrahlten ihm nicht in dem geheimnisvollen Glanze, den eine romantische Phantasie darüberbreitet, sondern er schaute sie, wie seine Umwelt überhaupt, in schlichter Natürlichkeit, als die wuchtigen Zeugen eines vielbewegten, von urwüchsiger Kraft und männlichem Willen getragenen historischen Geschehens. Bezeichnend für seine Eigenart sind die oft scharfen Äußerungen des Unmuts, ja der Empörung, wenn er eine durch nationale Erinnerungen geheiligte Stätte im Zustande der Verwahrlosung vorfand.[1])

Der Stellen, an denen Burns die alten Bauwerke der schottischen Heimat erwähnt, sind nicht allzuviele. Das erklärt sich zum guten Teile daher, daß der landschaftliche Hintergrund in seinen Gedichten meist nur mit wenigen genialen Strichen gezeichnet ist.

[1]) Vgl. Shairp, »Burns« (E. M. L.), S. 65.

Digitized by Google

Gelegentlich gibt eine heimische Burg der leise angedeuteten Szenerie seiner Lieder das Lokalkolorit. So ist z. B. an den „banks, and braes, and streams around The castle o' Montgomery" die Highland Mary zuhause.[1]) Getragen von patriotischem Schwung ist das kraftvolle Huldigungsgedicht an die schottische Haupstadt, „Edina, Scotia's darling seat". Starken poetischen Reiz hat die Strophe, die das Bild der stolzen Burg lebendig vor uns erstehen läßt:

„There, watching high the least alarms,
Thy rough, rude Fortress gleams afar:
Like some bold Vet'ran, grey in arms.
And mark'd with many a seamy scar.
The pond'rous wall and massy bar,
Grim-rising o'er the rugged rock,
Have oft withstood assailing war,
And oft repell'd th'Invader's shock."
(Ch.-W. II, S. 26.)

Im Gegensatz zu Somervilles fader Beschreibung, die nur die bis in die Wolken aufragenden Türme als sinnenfälligen Eindruck erwähnt, steht in Burns' Versen die Burg, wuchtig, stark, lebensvoll vor uns. Das Vergleichsmotiv von dem alten, tapferen Kämpen ist uns schon bei Mickle entgegengetreten (s. S. 168).

Die anschließende Strophe, in der die wehmutsvollen Erinnerungen an die glorreiche Vergangenheit Form gewinnen, die im Herzen des Dichters beim Anblick der schottischen Königsburg auftauchen, ist ein männlicher Ausdruck der jakobitischen Gesinnung[2]), die Burns trotz seiner demokratischen Neigung zeitlebens hochhielt.

Das einzige modische Ruinengedicht Burns' ist «A Vision»[3]), das 1794 aus der durch die Ereignisse in Frankreich mächtig angestachelten Freiheitsbegeisterung entstand. Darin berichtet der Dichter, wie ihm im Weichbilde einer mondbeschienenen Ruine der Geist der Freiheit in der ehrfurchtgebietenden Gestalt eines alten Minstrels erscheint und ihm ein zu Herzen gehendes Lied von vergangener Herrlichkeit und gegenwärtiger Bitternis singt. Die Eingangsstrophen spinnen entgegen sonstiger Gewohnheit das Milieu breit aus, dessen Vorlage in den am Zusammenflusse des Cluden Water und Nith romantisch gelegenen Ruinen der Abtei und Kirche von Lincluden zu suchen ist. Hier hatte der Dichter ein Lieblingsplätzchen, das er oft von Dumfries aus aufsuchte.[4]) Der Szenerie gibt nicht nur die Erwähnung des Nith lokale Färbung, sondern die ganze Stimmung und kleine Züge, denen nur eigene Beobachtung an Ort und Stelle zugrunde liegen kann, z. B. das Auf- und Abschwellen des Flußrauschens. Ein Zug des Schauerlichen kommt in das Bild durch das von geheimnisvollen Lauten begleitete Aufflammen des Nordlichts, wodurch das Erscheinen des Geistes vorbereitet wird. Doch Burns beschreibt auch dieses Naturphänomen mit soviel ge-

[1]) Chalmers-Wallace (= Ch.-W.), «The Life and Works of Robert Burns» III, S. 358.
[2]) Sie gibt den Grundton an auch in «There'll never be peace till Jamie comes hame», Ch.-W. III, S. 24, wo die Klagen eines grauhaarigen Alten von den Mauern einer Burg widerhallen.
[3]) Ch.-W. IV, S. 125 f.
[4]) Vgl. ebenda, S. 124

Digitized by Google

sundem realistischen Empfinden, daß die nervenaufpeitschende Gruselstimmung der von Gespenstern heimgesuchten Ruine, wie sie uns im Schauerroman in vollendeter Ausprägung entgegentritt, gar nicht zustande kommt.

Ebensowenig vermag das nächtliche Treiben der Hexen in Alloway Kirk markerschütternde Schauer zu erregen, weil hier der prachtvolle Humor, der Burns als eine Gottesgabe verliehen ist, noch hinzukommt.

Mit vollendeter Meisterschaft hat Burns in «Tam o' Shanter» [1]) seine geniale Fähigkeit entfaltet, mit wenigen Strichen einen suggestiven Hintergrund zu schaffen. Die alte, verlassene Kirche seines Heimatdörfchens, mit der der Volksaberglaube allerlei Spuk und Abenteuer in Verbindung bringt [2]), beherrscht von Anfang an die Stimmung. Wir hören, wie die brave Kate, die sich über die Trunksucht ihres Mannes ereifert, prophezeit, daß ihn früher oder später einmal die Kobolde haschen werden „by Alloway's auld haunted kirk". In einer stürmischen Gewitternacht macht sich Tam nach einer feuchtfröhlichen Kneiperei auf den Heimweg. Sein Pferd stolpert durch die Finsternis vorwärts, und der Reiter späht vorsichtig umher, daß ihm nicht unversehens ein Popanz in den Nacken kommen möchte, denn

„Kirk-Alloway was drawing nigh,
Whare ghaists an' houlets nightly cry."

Je näher Tam an die Kirche hinankommt, desto größer wird die Spannung: Mancherlei Mordstätten am Wege jagen ihm einen leisen Schauer ein, der sich verstärkt, je mehr das Wüten der Elemente zunimmt. Schließlich sieht er, von magischem Scheine, der durch alle Ritzen dringt, erhellt, die verrufenen Mauern vor sich, und frohe Festesgeräusche dringen an sein Ohr. Zunächst zögernd, doch von John Barleycorn schließlich ermutigt, reitet der brave Tam nahe hinan und schaut mit wachsendem Vergnügen das ausgelassene Treiben der Hexen, – bis er sich durch seinen unbedachten Zwischenruf die ganze Meute auf den Hals hetzt.

Der gleiche herzbezwingende Humor, der in «Tam o' Shanter» den Schauern der mitternächtigen Stunde das Schreckenerregende nimmt, gibt auch den Grundton an in den «Verses on Captain Grose's Peregrinations thro' Scotland, Collecting the Antiquities of that Kingdom». Etwas von dem ernsthaften Geist antiquarischer Diskussionen wie von dem ausgelassenen Fröhlichsein, dessen in gleicher Weise auf dem Landsitze Lord Riddells gepflogen wurde, wo Burns Grose kennen lernte [3]), scheint sich in den launigen Versen niedergeschlagen zu haben, die uns das weite Tätigkeitsbereich des Altertumsforschers vor Augen führen: Er sammelt verrostete Waffen und Rüstungen, alte Suppenschüsseln und Salzbüchsen und was es sonst für Raritäten mehr gibt. Kein Geist, der in verrufener Halle nachtwandelt, kein Mädchen, das nächtlichen Liebeszauber ausführt, keine Hexe und kein Popanz hat vor ihm Ruhe, überall spürt er herum.

---

[1]) Ch.-W. III, S. 213 ff. – Für die interessante Entstehungsgeschichte des «Tam o' Shanter» vgl. Hecht, «Robert Burns», S. 168 ff.

[2]) Für das Verhältnis Burns' zum Volksaberglauben vgl. a. seine Tagebuchaufzeichnungen, Ch.-W. I, S. 10 f.

[3]) Vgl. S. 146.

Digitized by Google

„By some auld, houlet-haunted biggin,
Or kirk deserted by its riggin,
It's ten to ane ye'll find him snug in
Some eldritch part,
Wi' deils, they say, Lord safe's! colleaguin
At some black art." (Ch.-W. II, S. 116.)

Ein wesentlicher Unterschied trennt diese launige Verspottung des raritätenhungrigen Altertumsforschers von den Spottgedichten auf die Altertümler in den früheren Jahrzehnten.[1]) Spiegelt sich hier der Gegenwartsstolz des Aufklärertums wider, das verächtlich auf die Outsider hinabsieht, die im Gräberschutt der Vergangenheit wühlen, so geißelt Burns, der selbst getragen ist von der Woge der Begeisterung für die nationale Vergangenheit, den Sammeleifer des Freundes in so liebenswürdig-humorvoller Weise, wie wenn sich einer in schalkhafter Selbstironie über sein liebstes Steckenpferd lustig macht.

Wie kaum einer ist Burns in seinem Denken und Fühlen mit Heimat und Volkstum verwachsen. In leidenschaftlich-patriotischer Begeisterung schaut er in den schottischen Burgen v. a. im Edinburgher Schloß, die erhabenen Zeugen einer großen, gewaltigen Vergangenheit. In zumeist nur knapp andeutender Schilderung dient ihm die Burg als Lokalangabe in seinen Liebesliedern, die Ruine als Stimmungshintergrund für seine Freiheitsbegeisterung. Mit feinem Humor weiß er die Altertumsforschung liebenswürdig zu geißeln, und mit unvergleichlichem poetischen Gestaltungsvermögen macht er die verfallene Kirche seines Heimatortes zum Mittelpunkte einer graulich-lustigen Hexenspukgeschichte.

William Cowper (1731–1800). Im Gegensatz zu Burns hat der zweite bedeutende Naturdichter im Ausgange des 18. Jahrhunderts so gut wie keinen Sinn für das Mittelalter, das für ihn noch der alten Tradition gemäß die Periode der Finsternis darstellt, die sich zwischen die lichtvollen Zeiten der Antike und der Renaissance einschiebt.[2]) Das Adjektivum „Gothic" gebraucht er freilich wie Mason in seiner Polemik gegen den regelmäßigen Gartenstil und die Auswüchse der Landschaftsgartenkunst Browns als Deprekativum.[3]) In konventioneller Weise schließt er an die antiken Ruinen moraliche Betrachtungen an.[4]) Einmal sagt er, der Staat sei einem Schlosse ähnlich, das, obwohl es für die Ewigkeit festgefügt erscheint, doch dem sicheren Untergange geweiht ist[5]), und in dem Lobpreis auf eine altehrwürdige Baumallee spricht er die Phrase nach, die das stolze, erhabene Gewölbe, das die Bäume formen, mit dem Innenraum einer Kathedrale vergleicht.[6]) In den liebevoll ins einzelne ausgeführten Landschaftsbildern

[1]) Vgl. S. 64 [8]).
[2]) Vgl. Hantsche, »W. Cowper. Sein Naturgefühl und seine Naturdichtung«, S. 128.
[3]) »The Task«, B. III, V. 64 und 766.
[4]) Ebenda, B. II, V. 75 und 121 ff.
[5]) Ebenda, B. V, V. 529 ff.
[6]) Der Vergleich findet sich bereits bei Stukeley, »Itinerarium Curiosum«, S. 68. Gemeinhin wird Bischof Warburton als Schöpfer der Legende betrachtet, daß die gotische Kirchenarchitektur in Nachahmung des Waldesdomes entstanden sei. Anregung zur Gründung dieser Theorie gab ihm vielleicht Popes Vers: „Here aged trees Cathedral walks compose" (»Imitation of Cowley«); s. Southey, »The Works of Cowper« IX, S. 66, Anm.; auch Chateaubriand greift den alten Vergleich auf, s. Beers II, S. 204/5.

Digitized by Google

Cowpers finden sich natürlich auch der „square tower" und „tall spire", die aus der Ferne herübergrüßen[1]), als sinnenfällige Eindrücke, doch hat er auch Sinn für den bodenständigen Wert der alten heimischen Gebäude und bedauert, daß sie dem Neuerungsgeiste zum Opfer fallen, indem sie modernen prunkvollen Palästen Platz machen müssen.[2])

Daß sich diesem unromantischen Dichter die gotischen Bauwerke als wesenhafte Bestandteile der Heimatlandschaft auf dem Wege inniger Naturbetrachtung unabweisbar aufdrängen, ist für unseren Zusammenhang das Bedeutsame.

William Blake (1757–1827). Ein tiefinneres Verhältnis zur mittelalterlichen Geisteswelt und ihren Kulturschöpfungen kennzeichnet den ganz im Verborgenen sich entfaltenden Genius W. Blakes, der dem magischen Zauber der Gotik in der Westminsterabtei unterlag. Er war bei einem Kupferstecher, namens Basire, in der Lehre und bekam den Auftrag, die Architekturen und Grabmäler von Westminster und verschiedenen anderen alten Londoner Kirchen abzuzeichnen, von denen Basire Stiche an den Altertumsforscher Gough zu liefern hatte. Von 1773 an saß Blake viele Monate lang Tag für Tag in der heiligen Stille der ehrwürdigen Kirchen, und während er emsig zeichnete, sog er den Geist der Gotik in seine Seele ein. Die Erhabenheit der hohen, düstren Gewölbe, und der Rhythmus des unendlichen Strebens, das in der gewaltigen, nach aufwärts drängenden Formenharmonie nach Ausdruck ringt, nahm ihn völlig gefangen und erfüllte sein Herz mit ahnungsvoller Verehrung und Begeisterung. Sein gläubiger Sinn für die Eigenart und Großartigkeit der Gotik führte ihn bereits zu einem Punkte tiefen Verständnisses, den die Pugins erst nahezu hundert Jahre später erreichten. Die machtvolle Inspiration, die er von den gotischen Kirchen bekam, fand ihren sichtbaren Niederschlag auch in seinem künstlerischen Schaffen, weniger freilich in den Gedichten als in den Zeichnungen und Stichen.[3])

In gewissem Sinne ist Blake so das Kind der Westminsterabtei, wie Chatterton der Sohn von St. Mary Redcliffe war. Als entwicklungsfördernder Faktor kommt er jedoch für das 18. Jahrhundert infolge seiner Weltabgeschiedenheit nicht in Betracht.

William Lisle Bowles (1762–1850). Bowles, dessen Name in der Literaturgeschichte v. a. durch die Popekontroverse bekannt ist, ist an dieser Stelle seiner Sonette[4]) wegen zu nennen, in denen, wie er sagt, im Gegensatz zu den „fabricated feelings" der modischen Melancholiedichtung echte, erlebte Herzensgefühle zum Ausdruck kommen. In zweien der Sonette liefert die Gotik, zu der Bowles von Thomas Warton hingeführt worden war, den Stimmungshintergrund: »Bamborough Castle« und »Netley Abbey«.

---

[1]) »The Task«, B. I, V. 173/4; vgl. a. B. VI, V. 66/7.
[2]) Ebenda, B. III, V. 706 ff.
[3]) Vgl. Irene Langridge. »W. Blake. A Study of His Life and Art Work«, S. 5.
[4]) »Fourteen Sonnets, written chiefly on Picturesque Spots during a Journey«, London, 1789

Digitized by Google

Die Türme der Burg von Bamborough, die sich trutzig auf den meeresumbrandeten Felsen der Küste von Northumberland erhebt, redet er folgendermaßen an:

„Ye holy towers that shade the wave-worn steep,
Long may ye rear your aged brows sublime,
Though hurrying silent by, relentless time
Assail you, and the wintry whirlwind sweep.
Far, far from blazing grandeur's crowded halls,
Here Charity has fixed her chosen seat;
Oft listening tearful, when the wild winds beat
With hollow bodings round your ancient walls;
And Pity at the dark and stormy hour
Of midnight, when the moon is hid on high,
Keeps her lone watch upon the topmost tower,
And turns her ear to each expiring cry,
Blest if her aid some fainting wretch might save,
And snatch him cold and speechless from the grave."[1])

Bowles versteht es mit seinen Worten den Eindruck des Mächtigen, Gewaltigen, den der massige Bau mit seinen ragenden Türmen macht, wenigstens andeutungsweise wiederzugeben. Bezeichnenderweise erwähnt er nichts von dem mannigfachen Kriegslärm, der ehedem um die altersgrauen Mauern getost hat.[2]) Die zerstörende Zeit und die Winterstürme nennt er als die einzigen feindlichen Mächte, die bis in die Gegenwart hinein ihre Angriffe erneuern. Mit umso größerer Teilnahme aber verweilt er bei dem Liebeswerke der Rettung Schiffbrüchiger. Nicht die Burg als imposanter Zeuge der heimischen Vergangenheit wirkt auf seine Phantasie, sondern das humane Streben menschlicher Nächstenliebe, das sich in den grauen Mauern ein Heim geschaffen hat, rührt an die innersten Saiten seines weichen, mitfühlenden Herzens.

Die eindrucksvolle Symbolik der Ruine prägt Bowles in eine feindurchfühlte poetische Form in dem Sonett auf die Netleyabtei:

„Fall'n pile! I ask not what has been thy fate;
But when the weak winds, wafted from the main,
Through each rent arch, like spirits that complain,
Come hollow to my ear, I meditate
On this world's passing pageant, and the lot
Of those who once full proudly in their prime,
And beauteous might have stood, till bon'd by time
Or injury, their early boast forgot,
They may have fallen like thee: Pale and forlorn,
Their brow, besprent with thin hairs, white as snow,
They lift, majestick yet; as they would scorn
This short-liv'd scene of vanity and woe;
Whilst in their sad looks smilingly they bear
The trace of creeping age, and the dim hue of care!"[3])

Gray hatte eine künstlerische Beschreibung der in entzückender landschaftlicher Umgebung nahe am Southampton Water gelegenen Abteiruine

---

[1]) »Chambers's Cyclopaedia of Engl. Lit«, New Ed. (1901 ff.) II, S. 722.

[2]) Bamborough Castle hat eine bewegte Geschichte hinter sich. Es wurde bereits im 6. Jahrhundert erbaut von Ida, dem ersten König von Nordhumbrien, Zweimal wurde die Burg von den Dänen eingenommen. 1095 wurde sie an William Rufus ausgeliefert. In den Rosenkriegen wurde sie zweimal von den Yorkisten erobert und von Margarete wieder zurückgewonnen. 1721 kaufte Lord Crewe das Schloß, ließ es wiederherstellen und weihte es wohltätigen Zwecken.

[3]) »Sonnets, and Other Poems«. By the Rev. W. L. Bowles, Oxf. 1800, S. 30.

Digitized by Google

gegeben (s. S. 95). Bowles ist es, obwohl er sicherlich für den Reiz dieses Fleckchens auch einen offenen Blick hatte, nicht darum zu tun, ein naturnahes Landschaftsbild zu zeichnen, auch nicht die historische Vergangenheit zu verherrlichen („I ask not what has been thy fate"), sondern um die Seelenstimmung, in die der nachdenkliche Betrachter beim Anblick der Ruine gerät.

Der leichte Wind, der wie Klagegeseufz von Geistern durch die zerborstenen Gewölbe fährt, regt das Gemüt des Beschauers zu einer tiefsinnigen Vergänglichkeitsbetrachtung an: Die Mauern und Bogen und Pfeiler der Abtei waren einst festgefügt in stolzer Pracht. Doch die Last der Jahre hat sie zu Fall gebracht. So geht es auch dem Menschen. In Jugendfrische und Schönheit steht er kraftvoll aufrecht da, bis Zeit und Leid ihm den Rücken beugen. – Doch ein Abglanz der alten Größe und Herrlichkeit haftet auch den verfallenen, altersgrauen Mauern noch an. So tragen auch die alters- und gramgebeugten Menschenkinder auf ihrer bleichen Stirn, über die schneeweiße Haare hereinhängen, einen majestätischen Zug eingeprägt; es scheint, als blickten sie verächtlich auf das, ach, so kurze Leben mit all seinem eitlen Tand und drückenden Kummer. – Die Zeit hat die Mauern der Abtei rissig und bröckelig gemacht und den Steinen ein verblaßtes, graues Aussehen verliehen; ein zur Wehmut stimmender Anblick ist es, und doch findet der Betrachter ästhetische Befriedigung daran. So haben die verrinnenden Jahre auch dem Menschenantlitz Furchen und Falten eingeprägt, und die Sorgen haben seine ehemals frische, gesunde Farbe gebleicht, und doch liegt bei aller Wehmut des Alters ein Lächeln darübergebreitet.

Mit feinem Verständnis für die Stimmungswerte der Ruine ist der Vergleich zwischen dem Menschen und seinem Werke durchgeführt, die beide dem unaufhaltsamen, auf ewige Veränderung bedachten Wirken der Zeit unterworfen sind. Die konventionellen Vergänglichkeitsbetrachtungen haben hier einer lyrischen Beseelung Platz gemacht, an die Stelle der gekünstelten Gefühle der Melancholiedichtung üblichen Gepräges sind Stimmungswerte getreten, die zwar ihre Verwandtschaft mit der herrschenden Mode nicht verleugnen können, aber doch unzweifelhaft tief in der Sphäre persönlichen Erlebens und Durchfühlens angelegt sind.

In diesem Sinne bildet Bowles ein wichtiges Bindeglied zu der romantischen Lyrik hinüber, die in den »Lyrical Ballads« das Licht der literarischen Welt erblickte.

3. Zusammenfassung.

Im Rahmen der auf breiter Basis angelegten, von einer innigen Heimatliebe genährten Hinkehr zu den malerisch wilden Schönheiten der ungeformten Natur, die sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts voll bewußt vollzieht, werden auch in der Dichtung die alten gotischen Bauten und Ruinen intensiv als organischer, unauslösbarer Bestandteil der freien Landschaft empfunden. Die Gotik gilt nunmehr als die altheimische, bodenständige Architektur. Mason, John Scott und Langhorne

Digitized by Google

weisen mit allem Nachdruck auf diesen ihren Charakter hin, der ihr den Vorrang gibt über alle fremdbürtigen Baustile, die sich niemals dem englischen Boden akklimatisieren können. Genau so wie man in den allen Normen der klassischen Regelmäßigkeit widersprechenden Gestaltungen der freien Natur, v. a. der wilden Bergwelt, ein ästhetisches Novum entdeckt hat, so hat man auch tieferes Verständnis gewonnen für die Eigenart und den Eigenwert der Gotik, den harmonischen Zusammenklang krauser, phantastischer Einzelformen (Mason) und für die eigentümlichen ästhetischen Werte und Stimmungsreize der Ruine (Mason, Langhorne, Rogers, Bowles v. a.).

Die klassizistische Konvention besitzt auch nach 1765 noch starke Rückhalte. So hat Cowper wohl eine tiefe Naturliebe, das Verständnis für die Romantik der gotischen Vergangenheit dagegen geht ihm völlig ab. Andrerseits wendet sich John Scott gegen das altüberkommene Vorurteil, das in Kloster- und Mönchswesen einseitig die schlechten Seiten entdeckte. Den Altertumsforschern, die sich um die Ausgrabung der Schätze heimischer Vergangenheit verdient machen, wird poetische Huldigung dargebracht (Langhorne, Burns). Im übrigen schwelgen die vergangenheitsbegeisterten Dichter selbst (wie Bruce, Graeme, Penrose, Jago, Mickle, Langhorne), dem Zuge der Zeit folgend, in den geschichtlichen Erinnerungen, die sich mit den verfallenen Burgen und Klöstern ihrer Heimat verknüpfen. Cuthally Castle, Donnington Castle, Kenilworth, Pontefract Castle, Cumnor Hall, Burg und Kapelle zu Roslin u. a. m. treten uns im Schimmer von Geschichte und Sage vor Augen. Das Edinburgher Schloß ist der Brennpunkt der nationalen Gefühle der Schotten. Gerade bei den Schotten findet sich der Sinn für Naturschönheit und Begeisterung für die heimische Geschichte aus leicht begreiflichen Gründen (s. S. 26ff.) oft in unlösbar innigem Zusammenhang (Mickle!, Burns!!). Die magische Kraft künstlerischer Inspiration, die dem von Geheimnissen durchraunten Düster gotischer Kirchen innewohnt, offenbart sich bei Blake und in einzigartiger Weise v. a. bei Chatterton.

In der Entfaltung der elegischen Stimmungswerte der Gotik und insbesondere der Ruine macht sich deutlich ein Zug zum Individuellen, zu lyrischer Verfeinerung bemerkbar. Es tut sich das Bestreben kund, sich von herrschenden Konventionen zu lösen und für persönliche Kümmernisse einen individuellen Ausdruck zu prägen. Graeme wendet sich gegen die Vergänglichkeitskataloge, das Erbstück des Klassizismus, Bowles gegen die „fabrizierten" Gefühle der zünftigen Melancholiedichtung, die literarische Konvention der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Wir dürfen jetzt von einer Landschafts- und Ruinenlyrik sprechen.

Nichtsdestoweniger bleiben die alten Vorbilder noch weiterhin wirksam. Deutlich hebt sich von den alten Einflußlinien (Gray, Milton, Spenser, auch Shakespeare) eine neue ab: »Ossian«. Aus der Reihe derer, die, der sentimentalen Mode folgend, im nächtlichen Dämmer einer efeuumschlungenen Ruine die geeignete Stimmung für trübsinnige Betrachtungen finden,

Digitized by Google

hebt sich eine Gruppe von jungen Leuten heraus, deren Gemütsleben sich in der Weltschmerzstimmung der Pubertätsjahre befindet: Bruce, Logan, Graeme, mit denen sich Mickle, Langhorne und John Scott verwandt zeigen.

Eine neue poetische Form für elegische Jugenderinnerungen, in deren Mittelpunkt das Heimatdörfchen steht, stellt Goldsmith auf. In Rogers findet er einen gelehrigen Schüler.

Menschenleben und Landschaft werden in innigste Beziehung gebracht. Die Naturszenerie ist nicht mehr – wie in der klassizistischen Konvention – bloße, unbedeutende Folie für den Menschen und sein Tun, sondern ist mit ihm durch die Fäden einer inneren Sympathie verknüpft. Ein lyrisches Landschaftsgefühl solcher Art findet sich v. a. bei Mickle, Langhorne, Burns und auch Bowles und zeigt sich – was das Bereich unseres Themas anlangt – v. a. in der Form sinniger poetischer Vergleiche: Die Burg, die manchem feindlichen Ansturm getrotzt hat, wird mit einem kampfbewährten Veteranen verglichen (Mickle, Burns), der Verfall der Ruine wird dem langsamen Hinwelken des Menschen gegenübergestellt (Bowles, auch Mickle). Das liebevolle, mütterliche Bestreben der Natur, Wunden zu heilen, das in dem Blumenschmuck des zerborstenen Ruinengemäuers seinen Ausdruck findet, treffen wir als neues Motiv bei Langhorne an. Auf hoher Stufe hält sich die Stimmungskunst eines Burns und eines Mickle, die beide in unnachahmlicher Weise es verstanden haben, seelisches Geschehen und gotisches Milieu zu einer Einheit zu verbinden, so daß «Tam o' Shanter» und «Cumnor Hall» zu den Perlen der englischen Poesie gehören.

Offensichtlich tritt der Drang nach Individualität auch in der Milieuschilderung zutage. Der mehr oder weniger stereotyp gewordene Stimmungshintergrund der zünftigen Melancholiedichtung wird erweitert durch mannigfache Einzelzüge, die eigener Beobachtung, eigenem Erleben entstammen. Einen bedeutenden Grad von Genauigkeit und Naturtreue weisen die Lokalbeschreibungen v. a. bei Bruce, Mickle, John Scott, Jago, Rogers, Burns auf.

Die Hinwendung zum Malerischen zeigt sich in der Vorliebe für Mondscheinbilder, deren fahler, geheimnisvoller Schimmer suggestiven Stimmungsanreiz gibt. Sie zeugen von einem im Gegensatz zu früher merklich verfeinerten Einfühlungsvermögen (v. a. Mickle).

Die starke und weitreichende Nachwirkung der „Gothic Story" und «Ossians» ist dafür verantwortlich zu machen, daß im Ausgange des Jahrhunderts Burg- und Klosterruinen ausgiebig mit den unheimlichen Schauern mitternächtigen Geisterspukes umkleidet werden. Wenn früher Dichter wie Akenside und Mason ausdrücklich gruselig-schauriges Ruinenmilieu abgelehnt haben, so schwelgt man jetzt in den Gruselstimmungen des gotischen Halbdunkels. Das Schauervolle tritt gleichwertig neben das Elegische, sei es nun in der nervenpeitschenden Form Penrose', sei es mit göttlichem Humor verklärt, wie bei Burns.

Digitized by Google

7. Kapitel

Ausblick in die Romantik.

Die neuen Tendenzen, die uns im Ausgange des 18. Jahrhunderts entgegengetreten sind: das Streben, die Welt der gotischen Vergangenheit, deren Erinnerungen sich um die heimischen Kirchen, Burg- und Klosterruinen kristallisieren, zu einem buntfarbigen Bilde zu gestalten, – die Neigung, den duftigen Schleier des Märchen- und Geisterhaften, des Geheimnisvollen, Übernatürlichen über die Dinge zu breiten, – der Drang, das Verhältnis des Menschen zur Gotik und zum Ruinenhaften lyrisch zu vertiefen – alles dies sind Ansätze, vielversprechende Entwicklungsstadien, aber noch keine Vollendung. Die letzte künstlerische Ausprägung zu geben, war der nachfolgenden romantischen Generation vorbehalten, von der nunmehr drei typische Vertreter im Vorbeigehen betrachtet werden sollen: Walter Scott, Coleridge und Wordsworth, in deren dichterischem Schaffen je eine der obgenannten Entwicklungsrichtungen zu ihrem Höhepunkt gelangt.

Walter Scott (1771–1832). Walter Scott, dessen Bedeutung für das „Mediaeval Revival" Beers[1]) ausführlich darlegt, entstammt einer alten schottischen Familie. Sein literarisches Schaffen ist herausgewachsen aus dem Heimatboden und seiner historischen Vergangenheit und ist ohne diese feste Verwurzelung gar nicht zu verstehen. Das Borderland nährte seine Phantasie von Kind auf mit einer Fülle von Vergangenheitserinnerungen, die in Volksliedern und Balladen, Sagen und Märchen lebendig fortwirkten und in den zahlreichen Ruinen sich zu sinnlich faßbarer Gegenwartsform verdichteten. Mit 24 Jahren war Scott ein vollendeter Altertumsforscher, in dessen Interessenbereiche alle mittelalterlich-romantischen Strömungen sich vereinigten, und der allmählich einen ausgesuchten Kreis vergangenheitsbegeisterter Männer um sich versammelte.

Es war freilich auch Scott noch nicht gegeben, sich in den innersten Geist der gotischen Welt hineinzufühlen, er schaute nur die bunte Außenseite des mittelalterlichen Lebens, und die Stärke seiner historischen Schilderungen liegt infolgedessen in der Darstellung des äußeren Milieus. Aber gerade die Einstellung auf das Anschaulich-Greifbare macht seinen Sinn in höchstem Maße empfänglich für die eigentümliche Schönheit und Erhabenheit der gotischen Architektur. Wie stark er im Banne der Gotik stand, zeigt sein Besuch in Rom, wo – in geradem Gegensatz zu Addison (s. S. 34) – die antiken Ruinen für ihn völlig zurücktraten hinter den mittelalterlichen Bauwerken, zeigt auch die Tatsache, daß er sich später ein neugotisches Schloß baute.

Wie kaum einer unterlag er dem Zauber der schottischen Landschaft, deren eigentümlicher Reiz in der innigen Verbindung von grandiosen Naturszenerien mit den verwitterten Zeugen der Geschichte besteht.[2]) Einen unauslöschlichen Eindruck hinterläßt der Smailholme Tower in seinem Ge-

[1]) Beers II, Chapt. I: Walter Scott, S. 1–47.
[2]) Vgl. ebenda, S. 11 f.

Digitized by Google

müte, der altersgraue, wuchtige Turm, von dem er uns in der Einleitung zum 3. Gesange von »Marmion«[1]) ein anschauliches Bild gibt. Bei seinem Anblick taucht die bunte, lärmende Wirklichkeit der verklungenen Tage lebendig vor seinen Augen auf. Ein inniges Verhältnis verband ihn auch mit den Klosterruinen von Dryburgh und Melrose im Tweedtale. Berühmt ist das Stimmungsbild von Melrose Abbey aus dem »Lay of the Last Minstrel«[2]), das uns die gotischen Einzelformen der Ruine, vom metallischen Schimmer des Mondlichts übergossen, enthüllt und Scotts Milieukunst von ihrer besten Seite zeigt. Die verfallenen Mauern sind nicht der Hintergrund für tränenschwere Vergänglichkeitsbetrachtungen oder seufzende Liebesklagen, auch nicht die Basis für einen lyrischen Vergleich zwischen Ruinenverfall und Menschenleben, sondern geben das Echo eines leicht wehmutsvollen Gedenkens an die große, erhabene gotische Zeit wieder. Und so ist Scotts Dichtung überhaupt der machtvollste Ausdruck der innigen Gefühlsbande, die einen Menschen mit dem Mittelalter als Geschichte und ihren sinnfälligen Zeugnissen, den gotischen Burgen und Klöstern, verknüpfen können.

Samuel Taylor Coleridge (1772–1834). Wenn Walter Scott mit beiden Füßen fest auf dem Boden steht, so erhebt sich Coleridge, der von Kind auf eine glühende Phantasie und eine starke Hinneigung zum Visionären besaß, von der Erde empor in ein Traumland. In seinen „romantischen" Gedichten gibt es nichts grobschlächtig Festes wie im Schauerroman, sondern alles löst sich auf in duftige, überwirkliche Stimmung. Von Spenser hat er die Kunst der suggestiven Ausgestaltung des Milieus gelernt, deren Geheimnis v. a. in der poetischen Darstellung der atmosphärischen Erscheinungen liegt. Einen Sonderrang in der Milieuschilderung nimmt auch bei Coleridge die Gotik ein.[3]) Auf der Höhe seines Könnens zeigt er sich dabei in »Christabel«, wo das nahe am Walde gelegene Schloß Sir Leolines die Szenerie beherrscht. Der gespenstische Schimmer der Mondnacht, der das Weichbild der alten Burg, ihren Hof, ihre Gänge und Winkel mit tausend Geheimnissen erfüllt, schafft die rechte Stimmung für den heimtückischen Zauber, mit dem die verkappte Teufelin Geraldine die zarte, unschuldige Christabel in ihren Bann zwingt. Gerade das Unbestimmte, Traumhafte gibt dieser nächtlichen Szene ihren eigenartigen, wirksamen Reiz.

Es bleibt noch die wundervolle Musik der Verse zu erwähnen, die sich harmonisch mit dem Inhalt vereinigt, um Coleridge die Meisterschaft der Stimmungsmalerei des vom geheimnisvollen Glanze des Wunderbaren durchleuchteten gotisch-mittelalterlichen Milieus zuzuerkennen.

William Wordsworth (1770–1850). In Wordsworths poetischem Schaffen kulminiert die Entwicklung der Naturdichtung des 18. Jahrhunderts. Im schönen Lake District erwuchs ihm die tiefsinnige Auffassung, die alles Leben als Ausdruck eines gemeinsamen inneren Prinzips begreift, die keinen wesenhaften Gegensatz mehr kennt zwischen Natur und Mensch.

---

[1]) »Poetical Works«, ed. Gall & Inglis, S. 108.
[2]) Ebenda, S. 14.
[3]) Vgl. Beers II, S. 74 ff.

Digitized by Google

Wie keiner vor ihm vermochte Wordsworth den seelischen Kern der Landschaft zu erfassen. Von Kind auf besitzt er ein feines Verständnis für ihre malerischen Reize, insbesondere auch für den harmonischen Zusammenklang der Gebäude mit ihrer landschaftlichen Umgebung.[1])

Ein enges Band der Freundschaft verknüpfte Wordsworth von früh auf mit den heimischen Burg- und Klosterruinen, die von den Höhen herabschauen oder am Flußufer träumen.[2]) Das ehrfurchtgebietende Alter und die malerische Wirkung der Bauwerke machen in gleicher Weise Eindruck auf ihn. So stellt er uns in einem knappen, wuchtigen Bilde Wallace's Tower, die Ruine des Schlosses von Cora, die sich oberhalb eines tosenden Wasserfalles erhebt, vom Mondlicht übergossen, vor Augen.[3]) Tiefgefühlt ist das Abendstimmungsbild von Kilchurn Castle, das auf einer Insel im Loch Awe liegt, mit so sparsamer Platzausnützung angelegt, daß es unmittelbar aus dem Wasserspiegel hervorzutauchen scheint.[4])

Peele Castle (bei Barrow in Furness) steht „cased in the unfeeling armour of old time"[5]), als ein Zeuge längstvergangener Zeiten, deren Kampfeslärm verklungen ist, vor Wordsworths Augen und Seele. Für Walter Scott ist, wie wir sahen, die historische Vergangenheit, die in den alten Burgen ihr Denkmal hat, anschauliche Gegenwart, für Wordsworth hingegen

„the plaintive numbers flow
For old, unhappy, far-off things,
And battles long ago."[6])

Wenn er sich auch gelegentlich – in »The White Doe of Rylstone« und in »The Song of the Feast of Brougham Castle« z. B. – der scottschen Milieuschilderung nähert, so trägt diese doch niemals den Hauptakzent. Der Nachdruck liegt vielmehr stets auf dem menschlich-seelischen Geschehen, das sich in den äußeren „gotischen" Rahmen einfügt.[7])

Im Vergleich zu Scott ist Wordsworths Sinn für das historische Pathos der Ruine äußerst gering, doch zeigt er umso tieferes Verständnis für den spezifisch ästhetischen Charakter der Ruine. Wordsworth ist der erste, der nicht nur ahnungsvoll tastend, sondern aus der Fülle seines Erlebens heraus die Ruine als ein wieder Natur werdendes Menschenwerk begreift. Gleichheit des Steinmaterials[8]), v. a. aber die natürlichen Veränderungen, die mit

[1]) Vgl. die Beschreibungen der Häuser seines Heimatlandes, s. Matthes, »Naturschilderung bei Wordsworth«, S. 47.

[2]) Als Knabe pflegte er in den Trümmern von Cockermouth Castle umherzustreifen, dessen zerfallene Türme ihren Schatten auf den Derwentfluß werfen, der dicht an seinem Vaterhause vorbeirauscht; vgl. »The Prelude«, V. 283ff., »Poetical Works«, ed. Knight, III, S. 141.

[3]) »Composed at Cora Linn, in sight of Wallace's Tower«, Poet. Works VI, S. 28.

[4]) »Address to Kilchurn Castle upon Loch Awe«, Poet. Works II, S. 402.

[5]) »Elegiac Stanzas, Suggested by a Picture of Peele Castle in a Storm . . .«, Poet. Works III, S. 56.

[6]) »The Solitary Reaper«, Poet. Works II, S. 397.

[7]) In den »Lines composed a few miles above Tintern Abbey« ist die prächtige Ruine vor der Fülle der philosophischen Erörterungen über das Verhältnis des Dichters zur Natur kaum erwähnt, und das malerische Bild, das die Türme von Lancaster Castle darbieten, wird in seinem Inneren zurückgedrängt von dem Mitgefühl für die unglücklichen Verbrecher, die nach dem als Gefängnis dienenden Schlosse transportiert werden (Sonnets on the Punishment of Death, »Suggested by the View of Lancaster Castle . . .«, Poet. Works VIII, S. 103).

[8]) Von einer Abteiruine sagt er: „rock and ruin are so blended that it is impossible to separate the one from the other" (Poet. Works VII, S. 300).

Digitized by Google

der Zeit durch Wind und Wetter und Vegetationsansatz an dem Gemäuer vorgehen binden die Ruine mit dem Boden unlösbar zusammen.[1]) Wordsworths Empfinden für diese ausgleichende Tendenz der Natur ist sehr fein. Die Ruinen gehören für ihn vollkommen in den Seinskreis der Natur hinein, und er kann es infolgedessen auch nicht vertragen, wenn Menschenhände sich in ihrem Bereich aufdringlich ordnend und künstlerisch verändernd bemerkbar machen.[2])

Den höchsten Reiz der Ruine stellen für Wordsworth die Efeuranken dar, die sich um die Trümmer schlingen, und die wildwachsenden Blumen, die ihre Wurzeln in die Risse und Spalten des zerbröckelnden Mauerwerkes einsenken. Die Natur sucht dadurch ihrem Zerstörungswerk das Grausame, Rauhe zu nehmen, das Unerbittliche zu mildern.

„A soothing spirit follows in the way
That Nature takes, her counter-work pursuing."[3])

Liebevoll, wie eine gute Mutter, nimmt sie das Menschenwerk, das letzten Endes ihrem Schoße entstammt, zu sich zurück. Der Blumenschmuck ist ein Ersatz für verblichenen Glanz, der einst innerhalb der Mauern gewohnt hat.[4]) In der Roslinkapelle wetteifern die aus Stein gehauenen Blumenornamente, die von der Patina des Alters überzogen sind, mit den lebenden Blumen, die aus der Mauer sprießen,

„Copy their beauty more and more, and preach,
Though mute, of all things blending into one."[5])

„All things blending into one", das ist das Hauptthema der wordsworthschen Naturphilosophie, in deren Rahmen der ästhetische Gehalt der Ruine im Kern erfaßt wird.[6]) Damit verbindet sich auch eine bemerkenswerte Vertiefung ihrer ethischen Werte; denn Wordsworth greift nicht die allen individuellen Charakters beraubten Phrasen der konventionellen Vergänglichkeitsbetrachtungen auf, sondern schöpft aus tiefdringendem, ganz persönlichem Einleben in das Wesen der Dinge. Was ist der tiefere Sinn der Ruine von Kilchurn Castle, das keine trutzige Veste mehr, aber auch noch keine Stätte traulichen Friedens ist?[7]) so fragt der Dichter, und die Antwort lautet: Sie ist ein Erinnerungszeichen an den kriegerischen Geist der Vergangenheit, der einst ihre Lebensatmosphäre war. Die gärende Kraft ihrer Jugendjahre hat sich im Laufe der Zeit zu der ausgeglichenen Harmonie des Alters gemäßigt.

---

[1]) Ein Vergleich der aus jüngsten Revolutionszeiten (1830) stammenden Ruinen auf dem Kontinent mit den alten heimischen führt ihn zu der Feststellung, daß „the Ruins in those countries are too recent to exhibit, in anything like an equal degree, the beauty with which time and nature have invested the remains of our Convents and Abbeys" («Among the Ruins of a Convent in the Appenines», Poet. Works VIII, S. 82).

[2]) Tagebuchaufzeichnungen über Bothwell Castle, Poet. Works VII, S. 300.

[3]) «At Furness Abbey», Poet. Works VIII, S. 168.

[4]) Vgl. «Composed among the Ruins of a Castle in North Wales», Poet. Works VII, S. 131.

[5]) «Composed in Roslin Chapel, During a Storm», Poet. Works VII, S. 287.

[6]) Die geheimnisvollen Laute, die entstehen, wenn der Wind durch die öden Hallen einer Burgruine streicht, entstammen letzten Endes keinem von beiden, sondern sind ein sinnlich faßbarer Ausdruck der im Innern alles Seins wirkenden Kräfte («Address to Kilchurn Castle», Poet. Works II, S. 401).

[7]) Ebenda.

Digitized by Google

„Shade of departed Power,
Skeleton of unfleshed humanity",

steht die Ruine da, und der gewaltige Cruachanberg, der sich so mächtig über ihr erhebt, daß sie nur die Fußbank eines gewaltigen Herrschers zu sein scheint, läßt ehrfurchtsvoll seine eigene Würde zurücktreten,

„Submitting all that the God of Nature hath conferred,
All that he holds in common with the stars,
To the memorial majesty of Time
Impersonated in thy calm decay!"

Nichts liegt Wordsworth bei der Tiefe seiner Naturauffassung näher, als den Werdegang von der stolzen Burg zur Ruine mit dem Menschenleben zu vergleichen. Er stellt dabei keine bloße Analogie auf, sondern erlebt wirklich in seinem Empfinden das Wirken der Naturkräfte, die in gleicher Weise die Mauern zerbröckeln lassen, wie sie dem Menschen den Rücken beugen und sein Gesicht runzeln.[1])

Alles Irdische muß zu Staub werden, das ist die große Tragik dieses Erdenlebens, der Mensch und Natur anheimgegeben sind. Doch trotz alledem ist Pessimismus nicht am Platze. Voll herzlicher Freude sollen die Gedanken zurückeilen in die Tage der Jugend und von daher sich wärmenden Sonnenschein auf die greise Stirn hinüberretten, so wie auf dem Turme der alten Bala-Sala-Abtei (Isle of Man) einige Flecken goldgelben Flechtenbelags ewigen Sonnenschein symbolisieren.[2])

Angesichts alter Klosterruinen stimmt der humane Wordsworth nicht mit ein in die von der Zeit geheiligten Phrasen von den „seats of superstition", von Papstwillkür und verlottertem Mönchstum, sondern betrachtet die verfallenen Stätten der Hierarchie mit menschlichem Mitgefühl (wie schon John Scott):

„Now, ruin, beauty, ancient stillness, all
Dispose to judgements, temperate as we lay
On our past selves in life's declining day."[3])

Das Alter macht uns weise und nachsichtig. Wir lernen die Schwächen und Fehler anderer ertragen, ohne sogleich das härteste Urteil zu fällen, und den gleichen milden Maßstab des liebevollen Verstehens und Verzeihens legt der große Lehrmeister an unsere eigenen Unzulänglichkeiten an. Sollten wir dann in der Beurteilung des Klosterwesens, trotz all seiner anerkannten Mißstände, nicht auch Nachsicht walten lassen?

„Perversely curious then, for hidden ill
Why should we break Time's charitabe seals?
Once ye were holy, ye are holy still:
Your spirit freely let me drink and live!"[4])

In Wordsworths Poesie erhält die Ruinendichtung, wie wir sehen, nach der lyrischen Seite hin die vollendetste Ausprägung. Für die Romantik des gotischen Mittelalters hat der feinfühlige Naturdichter wenig Sinn. Nur

[1]) In sinniger Weise verbindet Wordsworth sein eigenes Leben mit Cockermouth Castle, in dessen Weichbild er mit die schönsten Tage seiner Jugend verbracht hat («Address from the Spirit of Cockermouth Castle», Poet. Works VII, S. 347).
[2]) Sonett «At Bala-Sala, Isle of Man», Poet. Works VII, S. 385.
[3]) «Old Abbeys», Poet. Works VII, S. 100.
[4]) Ebenda, S. 101.

Digitized by Google

ein schwacher Schimmer fällt davon auf seine Verse zurück. Er betrachtet die Bauwerke überhaupt und die Burg- und Klosterruinen insbesondere als einen organischen Bestandteil der Landschaft und sieht in den Veränderungen, die mit ihnen vorgehen, dieselben innersten Triebkräfte am Werke, die die ganze Natur durchströmen. Mit feinem Gefühl erfaßt er den spezifischen Wert der Ruine als wieder Natur werdendes Menschenwerk. Die Blumen, die aus dem Mauerwerk hervorwachsen, deutet er mehrfach in sinniger Weise als Wiedergutmachungsleistung der Natur für die begangene Zerstörung, als Ersatz für verblichene Herrlichkeit. Die zerbröckelnden Ruinenmauern drängen seinem Gemüte (nicht seinem Verstande!) den Vergleich der Ruine mit dem Greisenalter des Menschen auf. Seine Vergänglichkeitsbetrachtungen tragen nicht den sentimental-pessimistischen Charakter der konventionellen Melancholiedichtung, sondern klingen aus in einen ganz persönlich gefärbten Ton heiterer Resignation. Das alte, abgegriffene Vorurteil gegen die Klöster macht menschlich-verstehendem Mitgefühl Platz.

8. Kapitel

Rückblick.

Die Gotik als bodenständig englische Architektur. Das allgemeine Verhalten zur Gotik ist um 1700 ablehnend, zum mindesten gleichgültig. Das hehre Ideal der Klassizisten ist allenthalben die Antike. In den Ruinen der griechischen und römischen Städte verehrte man die Zeugen einer verklungenen großen Kultur. Das von antiken Vorbildern abgeleitete Formideal war das der Klarheit, Regelmäßigkeit, Abgemessenheit, das man in den modernen, im „Italian Style" errichteten Bauten wiederzuerreichen trachtete. Die gotische Baukunst, das Gewächs des finstren, barbarischen Mittelalters, stand in geradem Gegensatz dazu und fiel infolgedessen der Geringschätzung anheim. Das Wort „Gothic" gilt als Deprekativum. Das Urteil des Klassizismus über die Gotik klingt aus in ein generöses Bedauern darüber, daß jene rauhen Zeiten, denen die richtigen Regeln unbekannt waren, soviel Zeit, Geld und Kraft in der falschen Weise vertan haben. Immerhin liegt auf dem Grunde dieser Anschauung der Ansatz zu einem Verständnis für die Eigenart der Gotik (Addison, Pope, Hughes!). Von der Erkenntnis dieser Tatsache bis zum bewußten Erfassen des individuellen Charakters der Gotik war es freilich ein weiter Weg, der uns bis über die Grenzen des 18. Jahrhunderts hinausführt.

Um die Mitte des Jahrhunderts wurde – bezeichnend für die vollkommene Unwissenheit – der Versuch gemacht, die „tektonischen" Formgesetze der antiken Baukunst auf die „freie" gotische Architektur anzuwenden (B. Langley). Tickell ignorierte (1730) die altehrwürdigen gotischen Bauwerke Oxfords zugunsten der modernen Barockbauten. Für Th. Warton hingegen stehen die beiden Stilarten dieses Stadtbildes in edlem Wettstreit (nach 1750), und es schwebt ihm etwas wie eine Synthese des Gotischen und Antiken als hehres Ziel vor Augen. In Prosaschriften Th. Wartons,

Digitized by Google

Grays und Chambers' finden wir ein tieferes Verständnis für die Eigenart der Gotik ausgesprochen, für deren soliden Eigenwert Mason (1782) in poetischer Form eine kräftige Lanze bricht („Gothic ill-nam'd!") im polemischen Kampfe gegen die modernen Geschmacksverirrungen. Außer ihm weisen gegen Ende des Jahrhunderts Langhorne, J. Scott und Cowper in der Dichtung mit mehr oder weniger Nachdruck auf den bodenständigen Charakter der gotischen Baukunst hin.

Parallel dieser Entwicklung wird auch das Wort „Gothic" um die Mitte des Jahrhunderts wieder zu einem Ehrentitel für die neu geschätzte mittelalterliche Baukunst; nebenher hält sich freilich in überkommenen Phrasen vom barbarischen Mittelalter die alte herabwürdigende Bedeutung zäh bis zum Ende des Jahrhunderts.

Gotische Motive. Wenn man anfangs geneigt war, die Schöpfungen des „gotischen Geistes" völlig zu übersehen, benommen von dem begeisternden Eindruck, den die Werke des „griechischen Geistes", zerfallen oder nachgebildet, machten, so tritt im Laufe der Jahre die gotische Welt immer breiter an Ausdehnung und deutlicher im Umriß in das Bewußtsein der Engländer des 18. Jahrhunderts ein. Das Herz erhebt sich an der erhabenen Würde und dem gewaltigen, aufstrebenden Pathos der gotischen Kirchenschiffe (v. a. Th. Warton) und an dem geheimnisvollen Zauber der gemalten Spitzbogenfenster, durch die das Licht nur gedämpft Eingang findet (Th. Warton, auch Mickle, Cunningham, Chatterton). Die gotischen Burgen, die von den Bergen herabgrüßen, die gotischen Kathedralen, die sich stolz über das Dächermeer der Städte erheben, die Türme der alten Dorfkirchen, die über Hügel und Wälder herüberwinken, die Klosterruinen, die im Waldesdüster oder am rauschenden Flusse träumen, das gotische Manorhaus, das zwischen ehrwürdigen Bäumen hervorlugt, das altertümliche Beinhaus, das auf dem Friedhof zwischen Gräbern und Grüften düstert — alles dies sind Eindrücke, die z. T. infolge ihrer Sinnenfälligkeit auch schon den Klassizisten vertraut waren. Leuten wie Somerville, Gay, Tickell fehlte jedoch das Empfinden für das eigentümliche heimisch-gotische Gepräge dieser Bauwerke und für ihren organischen Zusammenhang mit der sie umgebenden natürlichen Landschaft.

Mittelalterliche Bauwerke als Landschaftsteil. Die Beschränkung des Landschaftsempfindens durch das in der Dichtung vorherrschende Schäferideal, durch die Normen der formalen Gartenkunst und durch utilitaristische Gesichtspunkte schloß im frühen 18. Jahrhundert ein Verständnis für die malerischen Aspekte der Natur aus. Die Klassizisten hatten weder etwas übrig für die wilden Formen des Gebirges noch für die eigentümlichen Reize der Landschaft im Banne wirkungsvoller Lichtverhältnisse. Sie schauten nur deutlich unterscheidbare Einzelobjekte, erlebten keine Landschaftsstimmungen, in denen alle Einzelheiten zu einem harmonischen Ganzen zusammenklingen. Erst im Laufe des Jahrhunderts entwickelt sich (unterstützt von der Malerei, die darin voran war) diese Fähigkeit, der „malerische Sinn" des Menschen, der insbesondere auch die gotischen Bau-

Digitized by Google

werke und Ruinen in innerer Einheit mit ihrer landschaftlichen Umgebung findet. Der erste Dichter, der diese subjektive Einstellung in ausgesprochenem Maße zeigt, ist Dyer (der zugleich Maler ist!). Nach ihm entdecken Gray, Collins, Smart u. a. den seelischen Kern der heimischen Landschaft und offenbaren v. a. ein feines Gefühl für den Reiz fern im Dunst verschwimmender alter Türme. Wenn Somerville auf das vertikale Herausstreben der Bauwerke aus ihrem Milieu übertriebenen Nachdruck legte, so verweilen Th. Warton und J. Scott dabei, das gefällige Sich-Einfügen von Türmen und Giebeln in ihre natürliche Baumumrahmung darzustellen. Das ausgeprägteste Empfinden für den Zusammenklang von Landschaft und Bauwerk, v. a. Ruine, besitzt zweifellos Wordsworth, der überdies mit Coleridge sich in die Meisterschaft der Wiedergabe atmosphärischer Erscheinungen teilt.

Dämmerung. Mondschein. Die Klassizisten liebten die Klarheit, sie verabscheuten alles Dämmerige, Verfließende, Untastbare. So besaßen sie keinen Sinn für die Stimmungsreize des abendlichen Zwielichtes und für die Zauber der Mondscheinnacht, die zudem ein Maximum malerischer Wirkungsmöglichkeiten in sich bergen. Als zwei große Ausnahmen heben sich Lady Winchilsea und Parnell aus der klassizistischen Konvention des frühen 18. Jahrhunderts heraus, die beide mit für ihre Zeit erstaunlich feinem Empfinden das Mysterium der Mondnacht erleben, wo ihnen aus dem ungewissen, verhaltenen Dämmer alte gotische Gebäude ehrwürdig-erhaben entgegendüstern. Im Kreise der Melancholiedichter wird die Abenddämmerung (v. a. nach Grays Vorbilde) und die Mondscheinnacht (v. a. auf die Anregung Youngs hin) ein vielbenutzter Stimmungsfaktor, der, mehr oder weniger aus eigenem Erleben herausgestaltet, v. a. die Stimmungswelt der Ruine wirksam verstärkt. (Die Wartons, der Anonymus, Miss Whateley, Denton, Ogilvie, Graeme v. a.). Als besonderes Motiv tritt uns der vom bleichen Mondlicht durchflutete Fensterbogen der gotischen Ruine entgegen (Mallet, Th. Warton; s. a. Dyer [römische Ruine] und Savage [Sonnenlicht]). Von bedeutendem Einfühlungsvermögen zeugen die auf gotischen Hintergrund verpflanzten prächtigen Mondscheinstimmungsbilder Mickles (Cumnor Hall), W. Scotts (Melrose Abbey) und Coleridges (in »Christabel«).

Ästhetik der Ruine. Die römischen Ruinen waren für die Klassizisten von der Glorie einer vielbewunderten Vergangenheit überstrahlt. Die gotischen Ruinen dagegen fielen der Verachtung anheim, einmal ihres barbarischen Ursprungs wegen, andererseits, weil ihre regellosen, zerfallenen Mauern das gerade Gegenteil des Ideals streng gegliederter tektonischer Schönheit darstellten – ein Faktum, das angesichts der römischen Ruinen nicht zu Bewußtsein kam. Für den spezifischen Reiz der Ruine als eines wieder Natur werdenden Menschenwerkes fehlte das Verständnis.

Die gotischen Ruinen der heimischen Landschaft werden als „shapeless, horrid, formidable" bezeichnet. Ruinenhaft ist gleichbedeutend mit formlos, chaotisch. Mit dem Verfall ihrer Mauern und Türme hat die Burg ihre

Digitized by Google

frühere nützliche Zweckbestimmung eingebüßt und ist ein wertloser, ja gefährlicher Trümmerhaufen geworden (Hay). Für die Tatsache, daß der Ruine gleichwohl ein ganz neuer ästhetischer Wert innewohnt, haben in der ersten Hälfte des Jahrhunderts nur wenige Sinn. Am frühesten und tiefsten erfaßt Dyer dieses Novum (römisches Tagebuch, um 1727). Sodann spricht Boyse von dem „beautifully waste" der schottischen Burgruinen. W. Thompson nennt die Überreste römischer Wachttürme „more beauteous by decay".

Die klassizistischen Ruinenbeschreibungen betonen einseitig immer noch das Herausstreben der zerfallenen Mauern aus ihrer Umgebung (Addison). Das Gefühl für das ästhetisch beruhigende Gleichgewicht zwischen empordrängendem Menschenwillen und niederziehenden Naturkräften, das in der Ruine zum Bilde wird, zeigt sich nur spärlich (Dyer, J. Scott). Ein wirklich tiefes Gefühl für die ästhetische Eigenart der Ruine finden wir nach Dyer erst wieder bei Langhorne und v. a. bei Wordsworth, die beide die zerfallenen, efeuumrankten und blumengeschmückten Mauern als ein majestätisches Denkmal der Natur und der Zeit betrachten.

Shenstone und (deutlicher noch) Mason weisen darauf hin, daß die Klosterruinen, nachdem sie aufgehört haben, Sitze des verruchten Aberglaubens zu sein, der neuen Bestimmung dienen, den malerischen Reiz der englischen Landschaft zu verstärken, und zeichnen damit die Verwendungsmöglichkeiten natürlicher wie künstlicher Ruinen in der Landschaftsgartenkunst vor. Die reichliche Ausstattung der Gärten und Parks mit künstlichen Ruinen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zeugt einerseits von der Macht der Ruinensentimentalität in jenen empfindsamen Tagen, andererseits von der naiven Unbefangenheit in den Fragen der Ruinenästhetik. Man hatte noch nicht das Feingefühl, das den eigentümlichen Reiz des Ruinenhaften gerade in dem Natürlich-Gewordenen sieht.

Sage und Geschichte. Die historischen Erinnerungen, die wir in »Cooper's Hill« und »Windsor Forest« mit der heimischen Landschaft, mit den altersgrauen Städten und Burgen (London, Windsor) verknüpft finden, dienen lediglich moralischer Belehrung, nicht aber sollen sie einem „romantischen" Bilde der Vergangenheit reale Züge leihen. Erst mit der Zeit wendet man sich den anschaulichen Zeugen nationaler Geschichte mit der gleichen, im Herzen verankerten Begeisterung zu, wie man sie den römischen Ruinen entgegenbrachte. Dichter wie Boyse und Hay sind Vorläufer, Th. Warton ist der verdienstvolle Wegbereiter der mächtigen Strömung, die, gegen 1760 voll zum Durchbruch gelangend, anstelle des „antiken" ein „gotisches" Ideal setzt, die den Inbegriff alles Großen und Erhabenen in dem männlichen Geiste des Rittertums findet, die ein sentimental gefärbtes Pseudobild der gotischen Vergangenheit sich ausmalt.

Aus dem Born der Sage und Geschichte, der im Bereiche der heimischen Ruinen quillt, schöpfen weiterhin Jago, J. Scott, Langhorne, Mickle mit vollen Händen. Unlösbar verstrickt in das Gewebe historischer Erinnerungen des Heimatbodens zeigen sich v. a. Chatterton, Burns und Walter Scott. Th. Warton und W. Scott setzen den Burgen und Klöstern der Heimat ein besonders würdiges Denkmal in historischen Verserzählungen.

Digitized by Google

Klosterruinen. Eine Sonderrolle in der Dichtung des 18. Jahrhunderts spielen die Klosterruinen, um die sich seit der Reformation alle Vorurteile der glaubenseifrigen Protestanten gegen Papisterei und mönchische Mißwirtschaft verdichtet haben. Durch das ganze Jahrhundert hindurch gelten sie als die „Heimstätten des Aberglaubens". Hay, Denton, Shenstone, Jerningham und die Shaftesburyjünger Akenside und Cooper nehmen die Klosterruine als Ausgangspunkt für eine überaus scharfe, ja z. T. gehässige Polemik gegen die Anmaßungen der Hierarchie, die Tyrannei i. a. und das Mittelalter überhaupt. Als einer der ersten empfindet Th. Warton die Beschränktheit des alten Vorurteils (1777): Trotz allem sind die Klöster doch auch die Heimstätten von Kunst und Wissenschaft gewesen, an deren Schöpfungen nunmehr der Altertumsfreund seine Freude erlebt. Vom Standpunkte des mitfühlenden Menschen aus, der einen milderen Maßstab in seinem Urteil anlegt, nimmt um dieselbe Zeit der Quäker (!) J. Scott und späterhin Wordsworth zu den Klosterruinen Stellung.

Volkssage und -aberglaube. Noch in der Blütezeit des Klassizismus treten uns mit heimischen Ruinen verknüpfte Motive der Volkssage und des Volksaberglaubens entgegen, die, ohne daß ihr „gotischer" Ursprung bewußt empfunden wurde, bis in die vergangenheitsabgewandte Epoche hinein ihren Platz in der Dichtung behauptet hatten (Woodstocklegende; s. a. »Eloisa to Abelard«). In einem neuen, „romantischen" Sinne finden wir Ruinen als spukbehaftete, verrufene Stätten, denen das abergläubische gemeine Volk scheu aus dem Wege geht, bei Parnell, Armstrong, Thomson. In voller Breite entfaltet sich die Welt des volkstümlichen Aberglaubens (auch soweit die Motive für uns in Betracht kommen) bei Collins, um späterhin dann öfter in der Form von Jugenderinnerungen verklärt zu werden (Graeme, Burns, Rogers). Höchstvollendete poetische Ausformung gewinnt der schottische Hexenglaube in »Tam o' Shanter«.

Untrennbar verbunden sind mit den „gotischen" Gespenstern Stimmungen des Grauens und der Furcht, die den aufgeklärten Menschen verpönt waren. Die ruinenbewohnenden Geister, mit denen wir bei Mallet, v. a. aber bei Savage in Berührung kommen (um 1730), tragen noch beinahe allegorischen Charakter, jedenfalls machen sie nicht gruseln. Wirkliche Schauerromantik finden wir erstmalig bei Blair und Hervey (vierziger Jahre), die die Stimmungswelt von Nacht und Grab mit dem gotischen Milieu vereinigen. Akenside, Mason und Shenstone lehnen die düsteren Schauer des gotischen Halbdunkels ausdrücklich ab, ersterer zugunsten eines lichtvollen Idealbildes der Antike, die beiden anderen zugunsten einer zarteren elegischen Stimmung. Eine neue, angenehme Schauer erregende Verbindung von Ruinendämmer und Geistererscheinungen bietet »Ossian« dar, dessen Einfluß dem des alle Register des Gruseligen ziehenden „gotischen Romanes" parallel geht. Ogilvie, Bruce, Graeme, Penrose zeigen sich mehr oder weniger im Banne dieser Vorbilder. Burns (s. o.) und Coleridge geben dem Schauermilieu je eine eigene künstlerische Ausprägung.

Das Vergänglichkeitspathos der Ruine ist zu allen Zeiten emp-

Digitized by Google

funden worden (s. S. 16 f.). Der gegebene Ausgangspunkt für die Vergänglichkeitsbetrachtungen des Klassizismus sind die antiken Ruinen, insbesondere die von Rom und Palmyra. Als letzte Zeugen einer versunkenen großen Kultur weisen sie den Menschen nachdrücklich auf die Hinfälligkeit aller irdischen Macht und Herrlichkeit überhaupt hin. Diese Einsicht schlägt sich nieder in nüchternen, rhetorisch gesteigerten „Vergänglichkeitskatalogen", die als unverwüstliches Erbteil des Klassizismus das ganze Jahrhundert hindurch lebendig bleiben (Somerville, Boyse, Armstrong, Ogilvie, J. Scott). Erst Graeme lehnt sie in satirischem Tone ab.

Die Klassizisten, die nach Rom gehen, erleben dort aufs intensivste den gewaltigen Gegensatz zwischen erhabener Vergangenheit und verlotterter Nachkommenschaft. Addison und Thomson richten daraufhin einen Mahnruf an die britische Freiheit. Goldsmith macht den Kontrast zwischen Einst und Jetzt in der bewohnten römischen Ruine anschaulich. West (der selbst nicht in Rom war) wettert gegen das geldgierige Ciceronentum.

Dyer tritt als erster abseits von der Konvention an die Ruinenwelt von Rom heran. Er betrachtet sie vornehmlich unter dem Gesichtspunkte malerischer Schönheit und als Elegiker. Seine Vergänglichkeitsbetrachtungen tragen nicht das nüchtern rationale Gepräge der klassizistischen Muster, sondern zeichnen sich aus durch einen persönlichen, gefühlsmäßigen Zug. Nach ihm wählen in gleicher Weise die Wartons und Shenstone die römischen Ruinen als elegischen Stimmungshintergrund.

Der Übergang von verstandesmäßiger Reflexion zu sentimentaler Stimmung prägt sich v. a. auch in den Betrachtungen aus, die sich an die heimischen alten Bauwerke und Ruinen anschließen. Wenn die historischen Erörterungen bei Denham und Pope noch rein didaktisches Gepräge tragen, so erfühlt man doch frühzeitig auch die Stimmungswerte, die düsteren gotischen Gebäuden und insbesondere den gotischen Ruinen anhaften, über die die Zeit einen Schleier der Wehmut gebreitet hat (Rogers: „melancholy grace").

Schon bei den Woodstockdichtern und bei Pope (»Eloisa to Abelard«) finden wir den empfindsamen Ton angeschlagen. Die eigentliche Ruinensentimentalität beginnt bei Dyer (»Grongar Hill«, 1726). Danach wählen Mallet, Akenside, die Wartons, Shenstone, Denton, Miss Whateley u. a. m. die Ruine z. T. in engem Vereine mit dem stimmungsverwandten Grabe als Hintergrund für melancholische Stimmungen mehr oder minder düsterer Art und mehr oder weniger persönlichen Charakters. Aus der in den fünfziger und sechziger Jahren herrschenden Konvention der Melancholiedichtung heben sich die elegischen Gedichte Langhornes, Mickles und J. Scotts durch einen lyrischen Unterton heraus. Eine Sondererscheinung im Kreise jugendlicher Weltschmerzdichter ist neben Bruce, Logan und Chatterton Graeme, der einzig seine Liebesklagen von den Ruinenmauern widerhallen läßt. Goldsmith und Rogers sind für sich zu nennen auf Grund ihrer mit den Ruinen des Heimatdorfes bzw. Vaterhauses verknüpften poetischen Jugenderinnerungen.

Digitized by Google

Kriegsruinen. Das ethische Pathos der Kriegsruine klingt mehrfach in der klassizistischen Dichtung an. Die Verwüstungen des Spanischen Erbfolgekrieges erschüttern den Beschauer und leiten seine Gedanken hinüber zu idealen friedlichen Gefilden, die eine beglückende Entspannung gewähren. Gegen Ende des Jahrhunderts läßt Penrose die von den Kriegswirren vergangener Zeiten zeugenden Ruinen der heimischen Landschaft seinen Landsleuten ein Warnungszeichen gegen leichtfertige Kriegsgelüste sein.

Lyrisches. Das 18. Jahrhundert ist im ganzen eine unlyrische Epoche, wenn wir unter Lyrik den spontanen Ausdruck persönlichen Erlebens verstehen. Außer Lady Winchilsea und Parnell am Anfange des Jahrhunderts treffen wir erst im Übergange zur Romantik auf einige Lyriker. Es finden sich infolgedessen nur einige wenige individuell erlebte, lyrische Motive, die für unseren Zusammenhang von Wichtigkeit sind.

Mallet und Thomson vergleichen die phantastischen Gestaltungen der am Himmel dahinziehenden Wolken mit gotischen Burgen. Jago sieht in den ewig wechselnden Wolkenformen ein Symbol menschlichen Geschickes. Rogers spricht von dem Schleier der Zeit, der sich um die gotische Ruine legt und für den Beschauer die Umrisse der Mauern und die Konturen der hier stattgefundenen kriegerischen Ereignisse wohltätig mildert. Ogilvie vergleicht diesen Schleier dem Dunste der abendlichen Dämmerung. Mickle zieht in ähnlichem Zusammenhange die lichtdämpfende Wirkung der gemalten gotischen Fenster zum Vergleich heran.

Gegen Ende des Jahrhunderts dringt man besonders in den seelischen Gehalt der Ruine tiefer ein. Der Gedanke, daß die Natur durch reiche Efeuverkleidung und ausgiebigen Blumenschmuck begangenes Unrecht gewissermaßen wieder gutmachen möchte, findet sich bei Cunningham, Langhorne und ausgeprägt v. a. bei Wordsworth. Nahe liegt der Vergleich alter Bauwerke und Ruinen, an denen die Spuren der Zeit sichtbar sind, mit dem menschlichen Leben, das ebenfalls vergänglich ist. So vergleicht Mickle Roslin Castle, Burns die Burg von Edinburgh mit einem alten, narbengeschmückten Krieger. Der Kapelle von Roslin gibt Mickle als Gegenstück einen altersgebeugten Schäfer. Bowles (Netley Abbey) und Wordsworth (Cockermouth Castle) setzen den Verfall des von Menschenhand errichteten Werkes und das Hinwelken des alternden Menschen mit tiefem Gefühl in Parallele. Wordsworth ist derjenige, der sich am tiefsten in den seelischen Kern der Ruine einlebt. Den innersten metaphysischen Gehalt, die Symbolik der in der menschlichen Seele gegeneinander strebenden Kräfte (s. S. 13), empfindet freilich auch er noch nicht.

Das Wiederaufleben der Gotik. Unter den Kulturäußerungen des Mittelalters ist die Gotik mit dem ganzen Komplex anhängender Vorstellungen und Stimmungswerte die erste, die den in stetem Fortschreiten sich immer mehr für die heimische Vergangenheit begeisternden Menschen des 18. Jahrhunderts ins Bewußtsein tritt. Die mittelalterliche Dichtung beispielsweise feiert erst um 1760 ihre eigentliche Auferstehung in der Literatur,

Digitized by Google

nachdem von den Altertumsforschern der Boden genügend bereitet war. Gotische Burgen und Ruinen finden sich hingegen schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausgiebig als Stimmungshintergrund in der Dichtung verwertet[1]). Entsprechend dem sentimentalen gotischen Milieu in der Poesie treffen wir um die Mitte des Jahrhunderts auf Ruinen- und Mondscheinromantik auch in der heimischen Malerei und Gartenkunst (s. S. 190). Zu gleicher Zeit schafft H. Walpole den fruchtbaren Ansatz zu einem Wiederaufleben des gotischen Stiles in der Baukunst – dies alles bereits vor 1760, vor »Ossian« und den »Reliques«, den Hauptetappen des „Mediaeval Revival" in der Literatur.

Der tiefere Grund für diese Erscheinung ist nach der objektiven Seite hin die leichte Zugänglichkeit und sinnfällige Wirkung der gotischen Bauwerke in der Landschaft (s. S. 2), nach der subjektiven Seite hin das Vorhandensein von Menschen, die für diese Wirkung empfänglich waren. Die um die Mitte des 18. Jahrhunderts in der Reihe bedeutender Altertumsforscher entstandene Lücke ausfüllend (s. S. 30, 64, 118), halten die Dichter, denen Neigung und Lebensumstände die heimischen Gefilde zum nachhaltigen Erlebnis werden ließen, die gotische Tradition hoch und schaffen so die Vorbedingungen für die großartige „Renaissance des Mittelalters" überhaupt.

Jugenderlebnisse. Vielfach drängen bei diesen Dichtern die machtvollen Eindrücke einer am Herzen der Natur verbrachten glücklichen Jugendzeit unmittelbar zu poetischer Gestaltung. So schaut der siebzehnjährige Armstrong die altersgrauen Türme seiner schottischen Heimat, vom Wintersturme umbraust. Der junge Thomson bucht die heimischen Ruinen als Teile der Landschaft. Dyer befreundet sich auf seinen jugendlichen Streifzügen durch die Waliser Berge mit den malerischen Burgruinen, die ihn allenthalben grüßen. Boyse lernt auf seinen Kreuz- und Querfahrten von einem schottischen Adelssitz zum anderen den Altertumswert der gotischen Ruinen schätzen. Eine vom Vater ererbte Neigung zur Gotik, verbunden mit nachhaltigen Jugenderlebnissen, bestimmt die Richtung von Th. Wartons Entwicklung. Macpherson stellt das Bild der grandiosen, ruinenreichen schottischen Bergwelt, so wie es in seinem Herzen frisch eingegraben stand, in den Hintergrund der ossianischen Gedichte. Bruce, Graeme, Mickle schreiben ihre gotisch gefärbten Gedichte im Banne mächtiger Jugendeindrücke.

Jugenderinnerungen. Andere Dichter wieder verherrlichen in vorgeschrittenem Alter die Erinnerungen an ihre Jugendzeit, die sich, von einem wehmütigen Schimmer des „Vorbei" überkleidet, ihnen machtvoll ins Gemüt drängen. So berichten Akenside und Thompson von den köstlichen Tagen, da die Ruinen der römischen Wachttürme von den Uferhöhen der heimischen Flüsse sie nachdenklich grüßten (Yorkshire; Westmoreland).

[1]) Vgl. a. C. H. E. L. X, Chapt. X: »The Literary Influence of the Middle Ages«, S. 217 ff.

Digitized by Google

Cooper erinnert sich an einen knabenhaften Traum, den er im Schatten einer heimischen Ruine träumte, und der das poetische Feuer in ihm entfachte (Nottinghamshire). Langhorne spricht von den Streifzügen seiner Jugendjahre durch die heimischen Fluren und Wälder (Westmoreland), wobei er insbesondere ein herzliches Verhältnis zu den altehrwürdigen gotischen Gerichtshallen gewann. In rührender Weise lassen Goldsmith und (von ihm beeinflußt) Rogers das Land ihrer Kindheit aus den Ruinen des Heimatdörfchens bezw. -hauses verklärt zu neuem Leben emportauchen.

Landgeistliche. Einen beträchtlichen Anteil an der Erschließung der gotischen Motive auf dem Wege des Heimaterlebnisses haben die literarisch interessierten Landgeistlichen, die in der Einsamkeit ihrer Landpfarre Muße genug haben, sich beschaulichen Betrachtungen der Natur und des Menschenlebens hinzugeben. So erlebt Parnell, wohl auf einer seiner ländlichen Vikarstellen, den Mondscheinzauber sommerlicher Nächte, Blair, weitab von den literarischen Koterien der Stadt, die Schauer der Mitternacht auf dem Friedhofe, Hervey, auf einer Reise durch die heimischen Gaue, den versonnenen Frieden einer alten Dorfkirche. Graves bekundet eine tiefe, innige Zuneigung zu seinem gotischen Häuschen, das sich malerisch in seine landschaftliche Umgebung einfügt (vgl. a. Denton, Jago, J. Scott).[1])

Heimatdichtung: Bedeutsame Träger der gotischen Tradition sind die Landschaftsdichter, die im Anschluß an »Cooper's Hill« die heimischen Gefilde mit ihren historischen Erinnerungen poetisch verherrlichen. Wenn Denham und Pope der bodenständige Charakter der mittelalterlichen Bauwerke noch nicht bewußt wird, so ist dies umso eher der Fall bei ihren Nachfolgern gegen Ende des 18. Jahrhunderts: Jago und J. Scott. Eine innige Heimatliebe ist der Grundakkord, der in den Gedichten dieser Gattung anklingt und besonders stark bei Hay nachhallt. — Einen Platz für sich beansprucht im Anfange des 18. Jahrhunderts die feingestimmte Erlebniswelt der Lady Winchilsea, von der sich unmittelbar eine Brücke schlagen läßt zu dem in die Tiefen seelischen Geschehens hinabreichenden Landschaftsempfinden Wordsworths.

Dichter : Maler. Besonders geeicht dafür, die malerische Wirkung der gotischen Bauwerke und mittelalterlichen Ruinen im Rahmen der heimischen Landschaft zu erfassen, sind die Dichter, die mit den Augen des Malers schauen. Dies ist der Fall bis zu gewissem Grade bei Mason und Akenside, in ausgeprägtem Maße bei Dyer, der auch der römischen Ruinenwelt in erster Linie als Maler gegenübertritt. Gegen Ende des Jahrhunderts bildet das Prinzip des „Malerischen" einen viel diskutierten Gegenstand.

Dichter : Gärtner. Eine fruchtbare Verbindung gehen Dichtung und Gartenkunst bei Shenstone ein, der die intensiv erlebten Reize der heimischen Landschaft sowohl poetisch verherrlicht wie in seinem berühmten

[1]) Vgl. a. Schöffler, a. a. O. S. 59 ff.; s. a. S. 64.

Digitized by Google

Park nachdrücklich hervorzuheben trachtet. In Shenstones Schaffen berühren sich zwei Gebiete von Kunst und Leben in der Ruinensentimentalität[1]).

Dichter : Altertumsforscher. Höchst wichtige Faktoren für die Entwicklung des „Gothic Revival" sind die Dichter, bei denen ernsthaftes antiquarisches Interesse und poetisches Gestaltungsvermögen sich die Hand reichen. Dies ist der Fall bei (Ramsay), Boyse, Gray, Th. Warton, Graves, Bruce, Jago, (J. Scott), Langhorne, Chatterton, Burns und Walter Scott. Besonders hervorzuheben sind Th. Warton, der wertvolle Pionierarbeit leistete, und Walter Scott, der ausgesprochene Typus des mit dem Heimatboden und seiner Geschichte aufs engste verwachsenen altertumsforschenden Dichters. Dem mehr oder minder einflußreichen Wirken dieser „Dichter-Antiquare" ist es insbesondere zu danken, daß die große Menge sich allmählich begeisterungsvoll der Gotik und dem Mittelalter zuwandte. Aus ihrem Kreise stammen auch die Huldigungsgedichte an die Altertumsforscher (Ramsay, (Langhorne), Burns), die in bezeichnendem Gegensatz stehen zu den gegen diese gerichteten Satiren der Klassizisten (Pope, Akenside, Cambridge).

Gleichfalls aus den Reihen dieser Dichter-Antiquare stammen die ersten Äußerungen einer bewußten Stellungnahme auf dem Wege zu den neuen Idealen, während sich sonst in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Hinwendung zu Gotik und Mittelalter zumeist instinktiv, aus dem gelegentlichen Erleben heraus, und zunächst ohne Bewußtsein für den Gegensatz „klassisch – gotisch" vollzieht. Boyse (um 1730) setzt sich tatkräftig für Erhaltung der gotischen Altertümer ein, Th. Warton preist den „blumenbestreuten Weg der Altertumsforschung", Graves polemisiert scharf gegen die Städter, die keinen Sinn haben für den Reiz seines gotischen Häuschens. Weiterhin wendet sich Miß Whateley gegen die Spötter der Ruinenmelancholie, und der Anonymus hält die natürliche Musik der Ruine allen Kunstschöpfungen überlegen. Nach 1760 häufen sich dann polemische Äußerungen für die Eigenart und Bodenständigkeit der Gotik (s. S. 187 f.), doch haben die Meinungsäußerungen nach der großen kritischen Auseinandersetzung zwischen Altem und Neuem nicht mehr den hohen entwicklungsgeschichtlichen Wert wie die wenigen in der ersten Hälfte des Jahrhunderts.

Schotten. Nach allem dem, was über die malerische Schönheit der schottischen Landschaft mit ihren mächtigen Bergen und prächtigen Ruinen und über den historischen Geist, der sich dort allenthalben wach erhalten

[1]) Die Berührungen zwischen Dichtung, Malerei und Gartenkunst im Bereiche unseres Themas sind so mannigfach und eng, daß Einflüsse, Anregungen und Parallelen durch das ganze 18. Jahrhundert hindurch zu beobachten sind. Die Malerei stellt den so überaus wichtigen Grundsatz des Malerischen. Die Gemälde des großen Dreigestirns: Salvator Rosa, Claude Lorrain und Poussin, dienen englischen Malern, Gärtnern und Dichtern als Vorbild. Auch die Dichtung leiht der Landschaftsgartenkunst Muster und gibt ein Echo der erregten ästhetischen Debatten zurück, die gegen Ende des Jahrhunderts an der Tagesordnung sind. In allen drei Gebieten prägt die Ruinensentimentalität eine spezifische Form aus: den Ruinengedichten gesellen sich die künstlichen Ruinen im Garten und Park und die gotisch getönten Mondscheinstimmungsbilder in der Landschaftsmalerei zur Seite (vgl. S. 190 u. 194).

Digitized by Google

hat (vgl. S. 26ff.), nimmt es kaum wunder, daß sich unter den obgenannten Dichtern zahlreiche Schotten befinden: Ramsay, Armstrong, Thomson, Ogilvie, Macpherson, Bruce, Logan, Graeme, Mickle, Burns, W. Scott. Der schottische Patriotismus findet v. a. in den Gedichten der drei Letztgenannten Ausdruck, deren Denken und Trachten aufs engste verwachsen ist mit dem stolzen nationalen Geist der Heimat.

Herrschaft der Konvention. Unmittelbare, tiefreichende poetische Inspiration verleiht die Gotik Chatterton, Blake und W. Scott. Wenn diese ihr Lebenselement überwiegend in der gotischen Welt finden, so ist zu beachten, daß v. a. die Dichter, die sich in den ersten beiden Dritteln des Jahrhunderts dem „Neuen" zuwenden, mehr oder minder stark mit dem Klassizismus verkettet bleiben, der seine Herrschaft zäh bis in hohe Jahrzehnte hinein behauptet. So kommt es zu einer bunt variierten Reihe von „Zwittererscheinungen". Wir treffen Männer wie Armstrong, der in der Jugend aus drängendem Erleben heraus dichtet, später aber vollkommen der literarischen Konvention verfällt, oder Dyer, der, um Erfolg zu haben, in reiferen Jahren den Zeitgenossen mundgerecht zu schreiben sich bemüht. Seltener ist der umgekehrte Fall, daß jemand wie Lady Winchilsea, von der klassizistischen Tradition sich loslösend, eine eigene Form des Erlebnisausdruckes findet. Die Herrschaft der Konvention zeigt sich in den Phrasen vom barbarischen Mittelalter und den „seats of superstition", in den Verbeugungen vor der Göttin Vernunft und der traditionellen Ausdrucksweise, von der man sich nur schwer losmachen kann. Den interessantesten „Januskopf" hat Th. Warton, der sogar so weit geht, seine gotischen Neigungen zugunsten antiker Ideale abzuschwören (s. S. 111; vgl. a. Denton, s. S. 130f.).

Literarische Ausformung. Das Erlebnis der gotischen Welt findet im Laufe des 18. Jahrhunderts mannigfache literarische Gestaltung. In der landschaftbeschreibenden Dichtung, für die Denham den Prototyp geschaffen hatte, bekommen die historischen Stätten der Heimat des Dichters einen Ehrenplatz. Das reiche Gewebe von sagenhaften und geschichtlichen Erinnerungen, das sich um sie spinnt, wird moralisch ausgewertet oder aus hoher Begeisterung für die Vergangenheit breit entfaltet. Die elegischen Stimmungswerte der gotischen Ruinen liefern neben Nacht und Friedhof fruchtbarsten Boden für die Melancholiedichtung, die um die Mitte des Jahrhunderts, genährt und gefördert von dem sentimentalen Bedürfnis der Zeit, üppig gedeiht. Die hauptsächlich durch den Schauerroman verstärkte Sucht nach Grauen und Gruseln, die gegen Ende des Jahrhunderts überhand nimmt, findet Befriedigung auch in einer Schauerdichtung, die, an das gruselige Milieu der Friedhofsdichtung anschließend, in den Geheimnissen des gotischen Halbdunkels schwelgt. Einzelne phantastische gotische Motive finden sich in den Spensernachahmungen, einzelne sentimentale in den Miltonnachahmungen.

Ruinendichtung. Um 1760 finden wir eine eigene Gattung der Ruinenpoesie vor. Cunningham, Jerningham, Ogilvie, Shenstone, Th. Warton, J. Scott schrieben längere Ruinengedichte, in denen sie, wie

Digitized by Google

zumeist im Titel schon ausgesprochen (z. B. Ogilvie: »Ode to Time, occasioned by seeing the Ruins of an Old Castle« oder Shenstone: »The Ruined Abbey, or, the Effects of Superstition«), die Gedanken poetisch darstellen, die sie beim Anblick einer heimischen Burg- oder Klosterruine beseelen. Der Inhalt dieser Gedichte variiert im einzelnen, aber das Gerüst ist dasselbe: Der Dichter sucht die Ruine in der Abenddämmerung oder in einer Mondnacht auf (nur Shenstone unter der Mittagssonne). Das Leben, das einst in den verfallenen Mauern gewohnt hat, die von dem unerbittlichen Zerstörungstrieb der Zeit zeugen, bekommt in der angeregten Phantasie des Dichters plastische Gestalt. Er schaut die Vergangenheitsgeschehnisse, die sich hier abgespielt haben, die blutigen Kämpfe der Barone oder das verhaßte Treiben der Mönche. Gerade diese Ruinengedichte sind das bequeme Vehikel für protestantische Polemik gegen den mittelalterlichen ‚Aberglauben" (v. a. Shenstone, Jerningham). In nächster Nachbarschaft der Ruinen befindet sich der Friedhof, der das Vergänglichkeitspathos der einsamen Stätte wirksam verstärkt und nächtlicherweile seine Gespenster herüberschickt (Ogilvie). Mehr oder weniger dröhnend klingt zum Schluß die Mahnung an: Alles Irdische ist vergänglich. Einen ähnlichen Charakter tragen auch die zahlreichen melancholischen Gedichte, die die Ruine als Stimmungshintergrund benutzen, ohne dies im Titel besonders anzumerken. Einen eigenen Typ der Ruinenpoesie stellt »Ossian« dar.

Ruinendichtung und Kirchhofspoesie, beide eng miteinander verkettet, sind die beiden hauptsächlichen Ausdrucksformen des melancholischen Temperaments der Zeit.

Literarische Vorbilder. Stattlich ist die Zahl der literarischen Vorbilder, die im Laufe des 18. Jahrhunderts ihre Wirksamkeit entfalten und den Dichtern, die sich dem gotischen Milieu zuwenden, sowohl schöpferische Inspiration verleihen, wie eine Fülle von Motiven und Redewendungen zur Verfügung stellen: Spenser, Milton, Shakespeare, Denham, Young, Gray, »Ossian«, Walpole (»Castle of Otranto«).

Milieuschilderung. In der Milieuschilderung scheiden sich deutlich zwei Gattungen gotischer Stimmungen voneinander, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch ziemlich scharf getrennt sind (s. S. 118 f.), später durch mannigfache Variierung ihre Grenzen ineinander schieben. Der elegische Typ, v. a. nach dem Vorbilde von Milton und Gray geformt, zeigt uns das gotische Halbdunkel der Kathedralen und Ruinen im Abenddämmer und Mondenschein. Der Schauertyp, düstrer, schwärzer, offenbar von den Gruselstimmungen der Friedhofsdichtung Blairs und Herveys befruchtet, findet v. a. im Ausgange des Jahrhunderts unter dem wirksamen Einflusse der Gespensterromantik »Ossians« und des Schauerromanes seine endgültige Ausprägung (z. B. Penrose, Graeme).

Ruinenbeschreibung. In der Einzelausmalung des Ruinenmilieus bildet sich im Laufe des 18. Jahrhunderts eine eigene Konvention heraus, deren Grenzen erst gegen Ende durch individuelle Eindruckswiedergabe

Digitized by Google

überschritten werden. Den Generationen, die sich in mählichem Kampfe von den Normen des Klassizismus losringen, wird es v. a. im sprachlichen Ausdruck außerordentlich schwer, die Persönlichkeit über die zeitgeheiligte Tradition zu setzen (vgl. S. 197).

Topographische Lage. Am Ende des Jahrhunderts sind drei stereotype Motive vorhanden: die Burgruine auf dem Berge, die dräuend ins Tal herabblickt („frowns upon the vale"; „embrowns the vale"; „trembles o'er the deep"), die Klosterruine, deren eufeubewachsene Mauern vom Flusse bespült werden, und das verfallene Kloster oder Manorhaus, das aus dem Waldesdüster hervorlugt („frowns through the trees"; „gleams through the wood"). Miltons Vorbild liegt der häufigen Nebeneinanderstellung von stolzer Burg und einfacher Bauernhütte zugrunde. Bis in Einzelheiten genau ist die Lokalschilderung Jagos.

Die Ruine als Trümmerstätte. Zerfallen, vermorscht stehen die chedem so festen Mauern da („torn abbey", „shattered" oder „broken walls"), die Säulen sind zertrümmert („fractured columns"), das Dach zerstört („rent roof"), nur Sparrenreste sind noch vorhanden („raftered hall"); rauh und zackig ist die Umrißlinie der Mauern („ragged walls"), sie sehen wie regellos aufeinander getürmte Felsbrocken aus („rocky ruins"). Die herabgefallenen Steine liegen wirr durcheinander am Boden („scattered in wild confusion"), hier und da ragt ein Säulenstumpf oder eine zerbrochene Statue aus dem Schutt hervor. Die Klassizisten lassen es sich angelegen sein, v. a. auf das Formlose, Chaotische dieses Trümmerhaufens hinzuweisen. Sie sprechen von „shapeless ruins" und nennen sie „defaced, deformed, waste". Bei Shenstone ist mit Bezug auf römische Ruinen von einem „wreck of theatre" die Rede. Dies alles ist das Werk der zerstörenden Zeit. Mallet spricht infolgedessen von einem „time-shook tower", Shenstone von einem Aquädukt, „by rolling seasons worn". Der langsam fortschreitende Verfallsprozeß wird ausgedrückt durch vielgebrauchte Wörter wie „mouldering" und „crumbling". Auf das „Gerade Noch" der zermorschten Mauern, die in absehbarer Zeit ganz zusammenstürzen werden, wird mit „leaning" und „falling", v. a. aber mit „nodding" und „tottering" aufmerksam gemacht. Die beiden letztgenannten sind Modeausdrücke des 18. Jahrhunderts. „Nodding" findet sich schon in den dreißiger Jahren häufiger angewendet (Mallet, Savage, dann Dyer, Collins, Gray, Shenstone, Grainger, Mason, Langhorne), „tottering" ist v. a. ein Lieblingsausdruck Chattertons.

Die Ruine als Stätte einstigen Lebens. In der Ruine hat ehedem auch das Leben gewohnt. Doch nunmehr liegt die Stätte öde, einsam und verlassen da, überkleidet mit dem melancholischen Schimmer, der sich über alles Geschichtliche breitet. Dieser Charakter ist v. a. in »Ossian« ausgeprägt, wo vielfach von „silent, lonely, desolate, mournful, dreary halls" die Rede ist. Diese Ausdrucksweise findet sich auch bei Bruce, der unter dem Einflusse »Ossians« steht.

Digitized by Google

Alter und Ehrwürde der Ruine. Viele Jahrzehnte, oft Jahrhunderte sind an den Bauwerken vorübergegangen, die, von den Vorfahren einst in stolzer Pracht errichtet, nun in Trümmern liegen. Wie es dem Menschen selbst geht, so sind auch seine Werke altersgrau geworden („hoar(y)", „grey with moss"), und wie die greisen Menschen, haben auch sie Anspruch auf ehrfurchtsvolle Hochachtung. „Awful" oder „honoured in decay", „august" und „venerable" werden sie genannt. Beschattet von den Jahren, die sich hinter ihnen auftürmen, von den Bäumen, die sich um sie breiten, von Abenddämmer und Nacht, die sich darübersenken, bieten die Ruinen ein düsteres Aussehen, das ihnen bei den Klassizisten die Prädikate „horrid" und „formidable" eintrug. Th. Warton spricht von „mouldering caverns, dark and damp". Dentons Abteiruine ist „wrapt in gloom". „Darksome ruins" und „gloomy mansions" sind geläufige Ausdrücke. Eigene Tönung tragen wiederum die „shaded, dusky, grey walls" in »Ossian«. Gelegentlich wird das Adjektivum „brown" zur Bezeichnung der Düsterkeit gebraucht (Boyse: „brown ruins"; Rogers: „ivy's brownest shade").

Pflanzenwuchs. Je länger der Verfallsprozeß schon gedauert hat, desto üppiger ist der Vegetationsansatz geworden, – ein anschauliches Zeichen dafür, daß die Natur das letzten Endes aus ihrem Seinsbereich stammende Menschenwerk wieder in ihren Schoß zurückzuziehen trachtet. Für die Klassizisten ist die Ruine einfach von Unkraut überwuchert („covered with weeds„ (Pope)). Die konventionellen Ruinengewächse sind von jeher Efeu und Moos. Wir hören schlechthin von „creeping" und „clasping ivy", von „ivy-bowers", von „ivy's venerable" oder „brownest shade". Th. Warton spricht ausführlicher von einem „green mantle of flaunting ivy" und von „wavering ivy-wreaths" und Jago von „the rampant ivy's uncheck'd growth luxuriant". Dyer bezeichnet schlicht den efeuumkleideten Turm als „the old green tower". „Grey with moss" ist ein stereotyper Ausdruck in der Ruinenbeschreibung, wobei unter „moss" wohl Moos und Flechten zu verstehen sind. Savage spricht von dem „Mooseindruck der Zeit" auf den verfallenen Mauern. Am häufigsten treffen wir auf „mossy walls" in »Ossian«, wo ja auch die Ruinen geradezu „the moss of fallen walls" genannt werden. Z. T. alter Tradition gemäß (Spenser!) gehören auch Nesseln, Disteln, Dornbüsche, Nachtschatten, Schierling zu den Ausstattungsstücken der Ruine, nicht zu vergessen die düstre Eibe („sable" oder „mournful yew"). Daneben finden sich v. a. in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts individuelle Züge: Cunningham erwähnt junge Eschen, die inmitten der Ruine emporgeschossen sind, Mickle eine Pappel, die einen altersgebrechlichen Fensterbogen stützt. Bei Mickle sind die Ruinenmauern weiterhin mit Raygras und Glockenblumen geschmückt. Denton spricht von „briar-grown grots and bramble-shaded graves". Als besonders liebliche Zierde der rauhen Stätten des Verfalls erwähnen Langhorne und Burns den Goldlack („wall-flower"). In mannigfacher feinempfundener Weise stellt Wordsworth das Bild der blumenverbrämten Ruine vor unser Auge, die ihm ein Ausdruck ist für die innere Verwobenheit alles Lebendigen.

Digitized by Google

Ruinenbewohner. Schier undenkbar ist die Ruine ohne den traditionellen Bewohner, die Eule („ill-omen'd owl"; „hooting screech-owl"), zu der sich die übrigen Schicksalsvögel gesellen: Fledermaus („bat ambiguous"; „lazy-lurking bat"), Rabe und Dohle („raven and rook"). Gelegentlich findet sich auch der Storch als Symbol des Friedens. Am Boden kriechen Kröten und Schnecken umher (Spensers Vorbild!), zwischen den Steinen huschen Eidechsen. Letzten Endes auf biblisches Muster verweist der Fuchs, der in der Ruineneinsamkeit haust (bei Pope, Dyer, in »Ossian« und, von hier beeinflußt, bei Bruce), und ebenso die Hinde, die über die Trümmerstätte schreitet (Pope). Inmitten der grasüberwachsenen Klosterruinen weiden die Schafe (Hay) und die Rinder (Th. Warton). Den alteingesessenen Ruinenbewohnern machen in wenigen Fällen solche den Rang streitig, die jeweils dem individuellen Erlebenskreise des Dichters entstammen, so die Schwalben, die in dem verfallenen Vaterhause Rogers' ihr Nest bauen, und die Wasservögel (Rohrdommel, Kiebitz, Möwe), die die Klosterruine von Lochleven bevölkern (Bruce). Auf eigene Beobachtung weisen auch die von Wegschnecken übersäten Ruinenmauern bei Graeme hin.

Akustisches. Schauervoll hallt von der abgelegenen Ruine der langgezogene, durchdringende Schrei der Eule in die Nacht hinaus, wodurch die einsame Stätte erst den rechten Stimmungsreiz des Unheimlichen erhält. Der Anonymus spricht von der durch menschliche Kunst unnachahmbaren, erhebenden „Musik der Ruine": dem Eulenruf, der dumpf innerhalb der verfallenen Mauern widerhallt und über die Wipfel des nahen Waldes verklingt. In die Klagelaute der Ruinenvögel mischt sich das Seufzen des Windes, der durch die öden Hallen streicht und das Lied der Vergänglichkeit singt (Boyse, Dyer, Bruce, Mickle, Rogers). Th. Warton lebt sich so intensiv in die Ruinenstimmung ein, daß ihm der durch die Efeuranken fahrende Windhauch den Chorgesang der frommen Brüder vortäuscht, die einst hier ihre Heimstätten hatten.

In den Bereich klassizistischer Schilderungsmittel gehören die Personifikationen „Ruin", „Time", „Contemplation", „Melancholy", „Philosophy" u. a. m., mit denen v. a. Mallet, Denton, Th. Warton und Cunningham ihre Ruinenbeschreibungen ausschmücken.

Ganz offenbar in Spensers Bahnen schreiten bei der phantastischen Ausmalung des Ruinenmilieus Harrison, Dyer, West und v. a. Thompson.

Einen besonderen Zug tragen einzelne Ruinenbilder Th. Wartons und W. Scotts (Melrose Abbey) durch Hervorhebung der gotischen Formelemente.

Digitized by Google

Register.

[* beschränkt die Angabe auf die Anmerkungen]

Adam 124.
Addison 32*, 33, 34f., 41, 42, 43, 45*, 48, 49, 50, 52, 55, 71, 76, 99, 123, 160, 182, 187, 190, 192.
Akenside 61*, 89–91, 93, 117, 118, 119, 181, 191, 192, 194, 195, 196.
Altenglische Elegien 17.
Anonymus 148*, 149f., 189, 196, 201.
Armstrong 33, 46, 68f., 118, 191, 192, 194, 197.

Beckford 124.
Bellay 11, 17f., 48.
Bentham 31, 95.
Bernardin de Saint-Pierre 11*, 15*.
Bibel 16, 17*.
Blair, Hugh 148, 191.
Blair, Rob. 67*, 86f., 89, 104, 119, 195, 198.
Blake 149, 177, 180, 197.
Bowles 177–179, 180, 181, 193.
Boyse 40*, 46, 81f., 118, 119, 190, 192, 194, 196, 200, 201.
Bridgemann 66.
Broome 44, 45*.
Brown 66, 148.
Bruce 152, 153f., 180, 181, 191, 192, 194, 196, 197, 199, 201.
Buck 31.
Burke 120.
Burns 146, 149, 173–176, 180, 181, 190, 191, 193, 196, 197, 200.

Cambridge 64*, 196.
Camden 28, 29.
Carter 31.
Cawthorne 125*.
Chambers 125, 126, 188.
Chateaubriand 27*, 176*.
Chatterton 146, 149, 157–159, 177, 180, 188, 190, 192, 196, 197, 199.
Claude Lorrain 66, 116, 148, 150, 196*.
Coleridge 182, 183, 189, 191.
Collins 97f., 117, 118, 119, 149, 152, 189, 191, 199.
Cooper 21, 89, 91–93, 117, 191, 195.
Coventry 125*.
Cowper 149, 176f., 180, 188.
Cradock 147.
Croxall 53*.
Cunningham 17*, 133–135, 144, 145, 188, 193, 197, 200, 201.

Darwin, E. 149.
Dawkins 124*.
Day 149.
Denham 38*, 39f., 192, 195, 197, 198.
Denton 130f., 144, 145, 189, 191, 192, 195, 197, 200, 201.
Drayton 55.
Dugdale 20f., 30.
Dyer 2, 17*, 71–77, 79, 90, 105*, 117, 118, 119, 189, 190, 192, 194, 195, 197, 199, 200, 201.

Ellis 146.
Emily 129.

Garth 39*, 45*.
Gay 38, 49, 188.
Gilpin 73, 147, 148.
Goldsmith 148, 160f., 162, 181, 192, 195.
Gough 31, 177.
Graeme 152, 155–157, 180, 181, 189, 191, 192, 194, 197, 198, 201.
Grainger 129, 145, 199.
Graves 128, 145, 148, 195, 196.
Gray 2, 67*, 93–96, 97, 117, 118, 119, 121, 123, 133, 135, 136, 144, 145, 147, 149, 152, 155, 157, 178, 180, 188, 189, 196, 198, 199.
Grose 31, 146, 175.

Hall 20.
Harrison 55–57, 131, 201.
Hay 40*, 42, 43, 82f., 117, 190, 191, 195.
Hayley 149.
Hearne 31.
Herd 146.
Herwey 38*, 68*, 74*, 87–89, 119, 191, 195, 198.
Hirschfeld 126.
Home 120, 126.
Horaz 17, 48.

Digitized by Google

Hughes 49, 52, 123, 187.
Hume 120.
Hurd 120f., 123.
Hutchinson 147.

Jago 25, 40*, 126*, 163–165, 180, 181, 190, 193, 195, 196, 199, 200.
Janus Vitalis 17, 133.
Jerningham 133, 135f., 144, 191, 197, 198.
Johnson 26, 74*, 148.

Kent 66, 148.
Knight 148.
Knox 148.

Langhorne 171–173, 179, 180, 181, 188, 190, 192, 193, 195, 196, 199, 200.
Langley 64, 116, 123, 187.
Leland 20, 28, 29.
Lewis 123.
Logan 152, 154f., 181, 192, 197.
Lyttleton 41, 56, 131.

Macpherson (s. a. Ossian) 121, 122, 138–141, 145, 152, 194, 197.
Mallet 77–79, 80, 106*, 119, 189, 191, 192, 193, 199, 201.
Malone 146.
Marriott 128.
Mason 96f., 107f., 119, 150–152, 179, 180, 181, 188, 190, 191, 195, 199.
Mickle 133, 167–171, 180, 181, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 197, 200, 201.
Milton 1, 53f, 60, 68, 73, 96, 100, 101, 105, 128, 136, 145, 180, 198, 199.
Montagu, Lady 50.

Norden 28, 29.

Ogilvie 133, 136–138, 144, 145, 189, 191, 192, 193, 197, 198.
Ossian (s. a. Macpherson) 138–141, 144, 145, 146, 147, 152, 154, 180, 191, 198, 199, 200, 201.

Parker 28, 29.
Parnell 60f., 63, 67, 78, 89, 119, 189, 191, 193, 195.
Pattison 52*, 55.
Pennant 147.
Penrose 159f., 180, 181, 191, 193, 198.
Percy 55, 121, 122, 141–144.
Pope 38*, 40, 42*, 44, 49, 50, 57f., 63, 64*, 67, 120, 123, 149, 176*, 187, 192, 195, 196, 200, 201.
Poussin 66, 116, 196*.
Price 147, 148.
Pugin 124, 177.

Ramsay 38*, 49, 61–63, 196, 197.
Rawlinson 30.
Redcliffe, Anne 123.
Repton 148.
Richardson 68.
Riddell 146, 175.
Ritson 146.
Rogers 149, 161–163, 180, 181, 191, 192, 193, 195, 200, 201.

Salvator Rosa 66, 116, 148, 150, 196*.
Sandby 147.
Savage 79f., 189, 191, 199, 200.
Scott, John 75, 163, 165–167, 179, 180, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 195, 196, 197.
Scott, Walter 27*, 146, 169, 170, 182f., 184, 189, 190, 196, 197, 201.
Seneca 17, 133.
Shaftesbury 32*, 33, 34, 50, 89.
Shakespeare 1, 54, 136, 180, 198.
Shenstone 112–117, 118, 119, 126, 128, 135, 144, 151*, 190, 191, 192, 195, 197, 198, 199.
Smart 128f., 145, 149, 189.
Somerville 38, 46, 188, 189, 192.
Speed 28, 29.
Spenser 1, 18, 48, 51–53, 68, 73f., 83ff., 119, 120, 131, 142, 152, 170, 180, 198, 200, 201.
Steele 52.
Steevens 146.
Stukeley 30, 176*.

Tanner 30.
Thompson, William 83, 84f., 117, 119, 190, 194, 201.
Thomson, James 2, 65, 68*, 69–71, 76, 83, 85f., 117, 118, 160, 191, 192, 193, 194, 197.
Tickell 33, 35f., 38, 41, 44, 55*, 56, 101, 111, 131, 187, 188.
Turner 147.
Tyrwhitt 146.

Vanbrugh 36, 55, 64.

Walpole, Horace 95, 122ff., 146, 194, 198.
Warburton 176*.

Digitized by Google

Warton, Jos. 98, 99, 118, 119, 120, 146, 189, 192.
Warton, Th., der Ältere 98.
Warton, Th., der Jüngere 73, 98, 99–112, 118, 119, 120, 121, 123, 170, 177, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 194, 196, 197, 200, 201.
Weever 30.
West, Gilbert 83f., 192, 201.
Whateley, Miss 132f., 145, 189, 192, 196.
Whitehead, William 125f., 129, 144.
Willis 31.
Wilson 127.
Winchilsea, Lady 40*, 58–60, 63, 189, 193, 195, 197.
Wood, Anthony à, 30.
Woodstockelegie 131f., 145; vgl. 55–57.
Wordsworth 58, 65, 149, 173, 182, 183–187, 189, 190, 191, 193, 200.
Wren 21, 36, 64.

Yalden 36*.
Young, Arth. 147.
Young, Edw. 67*, 86, 87, 119, 120, 189, 198.

Errata.

S. 8 Z. 24 v. o. lies statt Menschenwerk : ein Menschenwerk.
„ 49 „ 4 „ u. „ „ the Romantic Movement : the English R. M.
„ 88 „ 10 „ o. „ „ beinträchtigen: beeinträchtigen.
„ 92 „ 7 „ o. „ „ funeral : funereal.
„ 93 „ 18 „ u. „ „ glitterung : glittering.
„ 172 „ 12 „ o. „ „ dlm : dim.

Digitized by Google

Digitized by Google

Druck von F. B. Köhler in Leipzig.

Digitized by Google